Emilia DAVID

# *Poezia generației ’80: intertextualitate şi „performance”*

## *Aula Magna*

*Inițiată de criticul şi istoricul literar Lucian Chişu, colecția* ***Aula Magna*** *publică monografii şi exegeze literare care au fost, la origine, teze de doctorat sau lucrări de absolvire a studiilor postdoctorale.*

*Colecția vine în sprijinul tinerilor cercetători, fructificând – într-un nou format, consacrat tiparului – rezultatele investigațiilor acestora efectuate în timpul stagiului doctoral/postdoctoral, prin subiecte ce se integrează în aria tematică a filologiei.*

*Colecția* ***Aula Magna*** *promovează o viziune actualizată, contemporană, asupra valorilor patrimoniului nostru literar.*

*Cărțile se adresează atât specialiştilor din domeniul teoriei şi istoriei literare, cât şi publicului larg cititor.*

Emilia DAVID

# *Poezia generației ’80: intertextualitate şi „performance”*

Colecția ***Aula Magna***

Editura MLR

București, 2016

Coordonator colecție: Lucian CHIȘU
Redactor: Andreea DRĂGHICESCU, Oana PURICE
Concepție copertă: Mircia DUMITRESCU
Copertă: Emilia PETRE
Tehnoredactor: Luminița LOGIN

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**
**DAVID, EMILIA**
**Poezia generației 80 : intertextualitate şi „performance”** / Emilia David. - Bucureşti : Editura Muzeul Literaturii Române, 2015
ISBN 978-973-167-265-6

821.135.1.09-1

Editura Muzeul Literaturii Române
este recunoscută de C.N.C.S.,
având categoria B.
Cod CNCS PN – II – ACRED – ED – 2012 – 0374

*Părinților mei*

# CUPRINS

INTRODUCERE ..... 11

CAPITOLUL I - Jocul intertextualității şi poetica *performance*-ului. Mize, instrumente, ipoteze de lucru ..... 19
I.1. Introducere ..... 19
I.2. Intertextualitatea ca sursă a jocului ..... 24
I.3. Poezia generației ’80: o poetică a jocului şi a *performance*-ului ..... 36

CAPITOLUL II - Între „presiunea intertextuală” şi intertextul cu realitatea. Traian T. Coşovei, Florin Iaru, Alexandru Muşina, Romulus Bucur ..... 59
II.1. Jocurile Infantei, muzicile şi melancolia sau „lirismul funambulesc” al lui Traian T. Coşovei ..... 59
II.2. Poezia lui Florin Iaru, un „text-party”. *Punerea în scenă, performance*-ul, jongleria şi alienarea ..... 94
II.3. Alexandru Muşina: „epopeea tragi-comică a navetei” sau intertextul cu realitatea ..... 118
II.4. Romulus Bucur: „presiunea intertextuală” şi nevoia de a trăi autentic ..... 156

CAPITOLUL III - Exploratorul de traversări de sensuri şi autorul cu manual: Ion Stratan şi Bogdan Ghiu. Mariana Marin scriind în jurnalul Annei Frank. Alte „regii” ale poeziei ..... 181

III.1. Ion Stratan: jocul pe „urmele unui imperiu sintactic” sau despre „o mare traversare de sensuri” .....181
III.2. „Caietul de regie” (un manual) al autorului. Un actor (Bogdan Ghiu) şi cîțiva actanți: poemul, limbajul, foaia albă, tăcerea şi trăirea .....203
III.3. Mariana Marin: subterfugiul de a scrie în jurnalul Annei Frank. Un altfel de travesti şi de joc .....217

CAPITOLUL IV - „Travestiuri” intertextuale, înlănțuiri de *performance*-uri şi duble măşti în poetica lui Mircea Cărtărescu .....251
IV.1. Cosmogonia, ludicul „întors”, „jocurile mecanice” şi virtualitățile operei viitoare....251
IV.2. „Travestiuri” intertextuale, duble măşti şi livresc filologic (dar nu numai) în cîteva „poeme de amor”.....273
IV.3. Totul relativ din volumul *Totul* .....309
IV.4. *Levantul*: o înlănțuire neîntreruptă de *performance*-uri scenice şi poetice.....322
IV.5. „Poezia suportabilă”. Cultura rock a autorului, o sursă extraliterară de intertextualitate. Traducerile din Dylan şi legătura dintre muzică şi poezie .....351
IV.6. Notă bibliografică. Mircea Cărtărescu în limba italiană.....359

CAPITOLUL V - Poezia lui Matei Vişniec în contextul generației ’80 .....364
V.1. Cîteva premise pentru o raportare a profilului poetic al lui Matei Vişniec la „portretul de grup” al generației ’80 .....364

V.2. Arta „deghizării” în *La noapte va ninge*. Constelații şi triunghiuri intertextuale.....372
V.3. *Performance*-uri şi cvartete intertextuale, ceremonial şi „parodie serioasă”: alte simulacre ale normalității în utopia de o zi din *Oraşul cu un singur locuitor*.....399
V.4. Coregrafii suave, colaje atipice şi „efecte domino” în cosmosul infinitezimal din fața căniі de ceai .....437
V.5. „Poftim un caz” sau mai multe: jurnalul (londonez), poemul care-şi cronometrează procesul de fabricație, erosul ludic şi magia pîndei .....461
V.6. Despre „firimiturile care cad de la masa de lucru a poetului”. Canțonierul pentru Andra .....480
V.7. *La masă cu Marx*: inconvenientul de a fi chelner în restaurantul istoriei. Un volum recapitulativ.....493
V.8. Note despre receptarea poeziei lui Matei Vişniec în Italia.....508
V.9. Concluzii .....511

CONCLUZII FINALE .....523

BIBLIOGRAFIE .....536

INDEX DE NUME.....566

# INTRODUCERE

Acest studiu critic reprezintă versiunea pentru tipar a unei părți a tezei de doctorat a autoarei, intitulată *Mizele intertextualității în literatura generației '80. Matei Vişniec – Aspecte ale bilingvismului şi ale postmodernismului în contextul unei receptări pluriculturale a operei*, realizată în cotutelă în cadrul Universității din Bucureşti şi, respectiv, a Universității din Torino. O a doua parte, dedicată unor teme fundamentale din opera lui Matei Vişniec, unul dintre scriitorii exponențiali ai generației '80 şi ai literaturii române actuale, a fost publicată aproape simultan cu aceasta, la sfîrşitul anului trecut, la Editura Tracus Arte.

Reunind pentru o clipă perspectivele de cercetare avute în vedere, cu intenția de a recompune în mod sintetic ansamblul tematicii dezvoltate în lucrare, precizez că aceasta din urmă a cuprins trei direcții principale, cu scopul de a încadra din tot atîtea unghiuri de analiză profilul literar plurivalent al lui Matei Vişniec, un autor bilingv şi bicultural, cunoscut astăzi în Franța, patria sa de adopție, ca şi dincolo de hotarele culturii române, mai ales ca dramaturg. Publicarea recentă, în special cea în traducere franceză, a unor volume de poezie şi de proză scrise şi editate inițial în limba maternă, indică faptul că în prezent cota valorică a scriitorului se consolidează şi se extinde şi la aceste genuri şi că descoperirea sa, în ipostaza de poet şi prozator, este încă în curs.

În *Poezia generației '80: intertextualitate şi „performance"* – aşa cum o anunță şi titlul cărții – se propune, pe de-o parte o explorare care se extinde la un context literar amplu, şi anume,

la mizele poeziei produse în deceniul nouă, cel al lansării şi formării acestei „promoții" excepționale de scriitori, precum şi la literatura postmodernă ulterioară. Dar, în acelaşi timp, demersul cuprins în paginile următoare a presupus şi conturarea cît mai precisă a profilului individual al poetului Vişniec în „portretul de grup" al generației '80, cea în care acesta a debutat şi s-a afirmat în România, pînă în 1987 (anul expatrierii sale în Franța). Astfel se explică şi faptul că interpretările referitoare la poetica fiecăruia dintre colegii săi includ constant raportarea comparativă la poezia lui Matei Vişniec, căreia îi este rezervat capitolul cel mai amplu.

Aşadar, analiza referitoare la opera poetică integrală a autorului aprofundează motivațiile şi modalitățile intertextuale adoptate de literatura română optzecistă şi postmodernă, examinînd ocurențele conceptului de intertextualitate, nu doar în asociere cu alte tipologii de „relații transtextuale", cu procedee conexe lor şi cu alte „figuri" ale literaturii de grad secund (metatextualitate, hipertextualitate, parodie, pastişă, ironie), ci şi în strînsă legătură cu conceptul de *performance*. Fac, deci, obiectul interpretării unele particularități stilistice ale acestei literaturi împreună cu motivațiile existențiale specifice postmodernismului poetic.

În schimb, în volumul care cuprinde cealaltă parte a cercetării este prezentată opera lui Matei Vişniec în ansamblul ei, punînd accentul cu precădere asupra componentei dramaturgice. Investigarea a fost realizată din perspectiva traductologiei, dar şi din aceea a difuzării în Franța, în special în cadrul participărilor consecutive ale pieselor autorului la festivalul din Avignon, precum şi în Italia, alăturînd referiri la alte spații şi medii culturale – universitare şi editoriale – care au manifestat o deschidere evidentă spre producția sa teatrală.

Revenind la monografia de față, aceasta include, deci, analiza operei poetice a scriitorului, dar, în acelaşi timp, şi pe cea a versurilor cîtorva dintre autorii de vîrf ai generației

’80, pornind de la premisa că reconstruirea detaliată a „portretului de grup” în cheie intertextuală reprezintă un cadru cît mai adecvat care să legitimeze recitirea poeziei lui Matei Vişniec. În afara unei reparcurgeri complete a producţiei în versuri a autorului, lectura critică actuală comportă examinarea şi interpretarea celei publicate de alţi opt colegi pe parcursul anilor ’80.

Aşadar, sînt reconsiderate caracteristicile principale ale acelui *pattern* care a fondat şi cosolidat poetica generaţiei ’80, în interiorul căruia fiecare poet selectat îşi găseşte locul în funcţie de aderenţa propriei opere la conceptul multiform de joc şi respectiv la cel de *performance*. În fine, acestea din urmă apar asociate într-o *estetică a intertextualităţii*, înţeleasă adesea ca modalitate de manifestare a ludicului (de tip livresc), ceea ce reconfirmă validitatea viziunii potrivit căreia postmodernismul românesc este o pluralitate de „încorporări ale unui model structural unic”.[1]

Corpusul de texte asupra căruia se va concentra prezentul demers interpretativ şi comparativ va acorda o atenţie specială operei în versuri a majorităţii autorilor incluşi în culegerile-manifest *Aer cu diamante* şi *Cinci*, ambele apărute în 1982, insistînd preponderent asupra contextelor, poemelor, ciclurilor şi cărţilor care se revelează ca fiind cele mai ilustrative şi mai productive din unghiul de cercetare ales. Este vorba despre volume individuale ale autorilor Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru, Ion Stratan şi, respectiv Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Mariana Marin şi Alexandru Muşina, cărora le voi adăuga, desigur, pe cele ale lui Matei Vişniec.

Intenţia este de a pune în lumină mijloacele expresive şi mizele asumate de fiecare poet în propriile texte, diferit sau în comun cu colegii de generaţie. Din perspectivă stilistică, stu-

[1] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii”*, Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 72.

diul presupune interpretarea procedeelor literare identificabile în acest corpus de opere şi a semnificaţiei acestora.

Diferit de situaţia receptării postmodernismului şi optzecismului, în accepţia lor de fenomene literare majore care au marcat cultura română, poezia lui Matei Vişniec, ca şi teatrul său, sînt subiecte încă insuficient investigate în cadrul literaturii critice din mediul academic atît românesc, cît şi italian. În cazul acestui scriitor, relectura în cheie intertextuală şi metatextuală se va revela utilă pentru o reevaluare mai ales a accentelor care personalizează producţia sa lirică în ansamblul optzecismului şi care decid plasarea propriului profil în cadrele poetice ale generaţiei, permiţînd extinderea analizei la opere ale colegilor de „promoţie" cu care autorul manifestă afinităţi tematice şi stilistice mai pregnante. Demersul va evidenţia în plus trăsăturile ce motivează apartenenţa lui Vişniec la postmodernismul românesc.

A opera cu un concept atît de fecund precum intertextualitatea înseamnă a propune accepţii ale raporturilor operelor cu tradiţia, memoria şi istoria literară, cu limbajul şi referentul, cu stilistica şi cu atitudinea auctorială a scriitorului presupus de această literatură, în fine, cu receptarea, apelînd la varietatea de forme expresive în care se „încarnează" această „figură" a palimpsestului (citatul, aluzia, referinţa culturală, rescrierea, colajul etc.), precum şi la modalităţile de „travestire" burlescă a textelor, prin parodie, pastişă, satiră, ironie.

După o rapidă revizitare critică a noţiunii de intertextualitate, strict funcţională precizării intenţiilor şi perspectivelor din care vor fi dezvoltate exemplificările ulterioare pe texte, analizele vor reflecta asupra fenomenului în accepţia lui de proces dinamic de producere a operei, cu consecinţe teoretice şi aplicative prezente în poeticile optzecistă şi postmodernă, în special din anii ’80.

Va fi util să stabilim ce tip de ruptură (sintactică, semantică, stilistică) produce în discursul literar ocurenţa citatului, indi-

cele etalon al intertextualității, ca şi nivelul de la care provin diferitele actualizări livreşti (univers poetic, tematic, limbaj etc.) în textul citat, luat drept model, sau, din contră, considerat obiect al unei negații (Kristeva); cu alte cuvinte, să precizăm aderența sau inaderența la soluțiile propuse de un alt (de alți) scriitor (scriitori). E cazul poeziilor-replică sau al rescrierilor, de considerat ca posibile varietăți ale hipertextului. Alți „revelatori" de intertextualitate vor fi componentele extratextuale, precum titlul, subtitlul, prefața, notele de subsol, anexele, epigraful şi alte elemente, toate susceptibile să semnaleze tipul de raportare al scriitorului secund la textul *de première main* (adaptînd – iată – terminologia lui Compagnon).

Dintre numeroasele aspecte ale conceptului de intertextualitate, cercetarea de față este interesată în egală măsură şi de cel al unei literaturi – la care aderă generația '80 şi postmodernismul românesc – ce ia act de saturarea propriului spațiu. În acest sens, miza procedeului privilegiat de comentariile care vor urma nu este atît legitimarea prin apel la predecesori iluştri, funcție tradițională în sfera de utilizare a noțiunii, ci mai degrabă de a descoperi în acumularea infinită de texte un spațiu benefic imaginației.

Poezia deceniului nouă va fi deci investigată urmînd orientarea ei simultană către referențialitate, vizînd „autenticitatea" şi tranzitivitatea reprezentării şi, în acelaşi timp, către ficțiune, pînă la nivelele cele mai dense de substanță onirică.

Tot în logica explorării textului ca procesualitate şi dinamică internă, se vor sonda în recuzita de mecanisme literare a generației '80 sugestii provenind din zona teoriei *performance*-ului (Richard Schechner, Michel Benamou, Jerome Rothenberg, Ihab Hassan, Steven Connor), în sfera căreia *conştiința teoretică şi jocul, mergînd pînă la ideea de textură artistică cu valențe de natură teatrală*, sînt fundamentale, ca şi-n experiențele intertextuale.

Aceleaşi elemente au pătruns masiv şi în literatura română optzecistă şi postmodernă. Prezența lor în opere atrage cele

mai importante şi mai productive modalităţi şi strategii expresive ale postmodernismului literar, comunicînd în acelaşi timp noua viziune auctorială şi, în sens mai general, ontologică, asimilată de aşa-zisa „paradigmă postmodernă”. Spiritul critic „încorporat” în poem şi jocul (ludicul) participă la stratificarea textelor pe nivele diferite de semnificaţie, intervenind în punctele lor de forţă, în asociere cu toate acele procedee care fac din scriitură un *proces*, adică un produs dinamic, pe cale de a-şi constitui propriul conţinut şi fizionomie, în raport cu viziunea despre lume, despre literatură şi cu creaţia respectivului scriitor.

Testarea principiilor postmodernismului prin folosirea unor exemplificări extrase din operele generaţiei ’80, incluzînd-o pe cea a lui Matei Vişniec, face posibilă o analiză comparativă între accepţia în sens larg a *performance*-ului, concept cu circulaţie extinsă în teoria anglo-saxonă şi americană, şi experienţele similare omologate de optzecism în evoluţia lui spre postmodernism. Focalizînd ulterior perspectiva, poeticii optzeciste i se vor asocia cîteva caracteristici ale modelului *performance*-ului de tip teatral şi, în fine, unele tehnici ale teatrului postmodern.

Trăsăturile *performance*-ului, care se vor regăsi printre premisele interpretative ale acestei cărţi, pot fi sintetizate în următoarele repere, indispensabile – cred – oricărei cercetări din unghi literar a eredităţii lăsate de prodigioasa generaţie. *A performa* presupune participarea ca actant (performer) într-un context public şi-n prezenţa unui auditoriu (în literatură chiar şi imaginar, dar invocat în text), căruia i „se explică” *natura procesuală* (de tip *work-in-progress*) *a ceea ce se reprezintă* ca pe o „scenă” de teatru, respectiv într-un text literar, fiind mai importantă ideea de act în curs de desfăşurare decît rezultatul lui. În poem aceste funcţii sînt exprimate predominant – am mai spus – prin metatextualitate şi intertextualitate, precum şi prin alte „figuri” ale literaturii de grad secund.

Mai mult, poetica optzecistă se naşte în atmosfera Cenaclului de Luni ca discurs adresat unei asistenţe formate nu doar din tinerii poeţi care citeau versuri, ci şi dintr-un public prezent, destul de numeros, care recepta savuroasele şedinţe de cenaclu ca pe nişte spectacole, reacţionînd şi delectîndu-se la comicul şi ironia textelor, a clişeelor deconstruite, a citatelor culturale mai greu sau mai uşor decodificabile, la reciclarea replicilor (caragialiene) deja celebre, şi, nu în ultimul rînd, la modul buf, amuzant (cealaltă faţă a seriozităţii şi competenţei critice) cu care erau primite de restul colegilor-scriitori poeziile abia citite.

Însumînd perspectivele care au alcătuit la origine teza de doctorat a subsemnatei, e firesc să ne întrebăm cum se stabilesc în mod concret legăturile dintre producţia dramatică şi cea poetică (şi narativă) a lui Matei Vişniec, pornind de la ilustrările conceptului de *performance*, cu alte cuvinte, de la ideea operei ca proces, autoreflexivă şi fascinată de propria geneză şi, generalizînd, între poetica postmodernă a teatrului şi poezia generaţiei ’80. În mod analog, se pot releva funcţii şi motivaţii similare între manifestările intertextualităţii, pe de o parte, în dramaturgia actuală (inclusiv în scriitura pentru scenă a lui Matei Vişniec), iar pe de altă parte, în poezia (şi proza) literaturii „generaţiei în blugi”.

Volumul care se deschide acum va încerca să ofere cîteva răspunsuri şi soluţii întrebărilor şi ipotezelor de lucru schiţate în această *Introducere*.

*

Teza de doctorat la care s-a făcut referire a fost realizată în cotutelă, în cadrul universităţilor din Bucureşti şi din Torino, între anii 2011 şi 2014. Cu această ocazie le adresez coordonatorilor tezei, Prof. Ion Bogdan Lefter şi Prof. Bruno Mazzoni, cele mai vii mulţumiri pentru disponibilitatea şi generozitatea intelectuală cu care au întîmpinat solicitările şi necesităţile de studiu ale doctorandei, precum şi pentru recomandările mereu

prompte pe care mi le-au oferit pe întreaga perioadă a documentării şi, ulterior, în faza redactării lucrării.

Doresc, de asemenea, să-i transmit gratitudinea mea şi D-lui Prof. Marian Popescu, critic de teatru şi director al Editurii Unitext, pentru reperele bibliografice transmise, referitoare la domeniul său de competență, dar şi pentru a-mi fi facilitat procurarea unor volume de dramaturgie contemporană şi de teorie a spectacolului, apărute la Unitext, fiind vorba de studii fundamentale despre noua performativitate dramatică şi scenică. Aceste cărți mi-au fost utile atît pentru prima, cît şi pentru a doua parte a tezei de doctorat, despre care am amintit la începutul prezentei *Introduceri*.

În fine, mulțumiri speciale scriitorului Matei Vişniec, pentru colaborarea cu materiale şi informații din arhiva personală, puse la dispoziție în scopul reconstruirii istorico-literare a unor aspecte mai puțin documentate şi accesibile din opera sa poetică.

*

Menționez că volumul apare redactat conform normei ortografice anterioare reformei din 1993, întrucît şi cealaltă parte a tezei de doctorat, publicată în noiembrie 2015, a fost scrisă în acelaşi fel, păstrîndu-se astfel criteriul uniformității la nivelul întregului text care a constituit lucrarea mea de doctorat. Am menținut grafia cu „â" în citatele preluate din cărți editate după 1993 care au adoptat noua normă, deoarece am considerat că forma originală a respectivelor texte trebuie reprodusă ca atare.

Mulțumesc direcției Editurii Muzeului Național al Literaturii Române pentru a-mi fi acceptat această propunere.

Emilia David
Torino, 10 decembrie 2015

# CAPITOLUL I
# Jocul intertextualității şi poetica *performance*-ului. Mize, instrumente, ipoteze de lucru

## I.1. Introducere

Profilul poetic al lui Matei Vişniec în cadrul generației în care s-a format şi afirmat în România pînă în 1987, cînd scriitorul a decis să-şi continue propriul parcurs literar în Franța, se distinge prin afinitățile profunde – nu toate identificate şi suficient comentate – care-l asociază modelelor optzecismului. Prezenta analiză porneşte de la o paradigmă interpretativă cuprinzătoare, cea a unei *poetici a jocului şi a performance*-ului, ce include ample zone din poezia lui Vişniec, precum şi din aceea a altor colegi de generație.

Grila de lectură propusă se va aplica nu numai poeziei acestui autor şi a altor poeți optzecişti, publicată în perioada postmodernă a literaturii române, adică începînd aproximativ din 1985, pragul cronologic cel mai larg acceptat pentru afirmarea mişcării, ci şi volumelor de debut ale acestei „promoții", apărute în primii ani ai deceniului nouă, în mai multe fiind deja evidente trăsături anticipatoare ale postmodernismului.[1]

---

[1] Mircea Cărtărescu, cap. „Dezbaterea în jurul conceptului de postmodernism", în *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, Humanitas, Bucureşti, 1999, p. 184: „Este semnificativ faptul că exact în perioada 1983-1984, cînd în conştiința autorilor şi a criticii apare conceptul de postmodernism, istoria generației '80 ca fenomen viu şi progresiv ia, practic, sfîrşit.

Obiectivele acestei monografii privesc studierea aspectelor şi mizelor intertextualităţii în literatura română optzecistă şi postmodernă, cu intenţia de a examina, în acelaşi timp, consecinţele raportării eului auctorial faţă de text, de literatură şi de lume.

Abordarea propusă va permite operarea cît mai adecvată a asocierilor şi disocierilor, atît în plan istorico-literar, cît şi interpretativ, cu scopul de a încadra şi de a defini exhaustiv profilul literar plurivalent al scriitorului Matei Vişniec, perceput deja de critica literară din anii ’80 ca diferit în ansamblul literaturii optzeciste (şi postmoderne), dar unanim considerat, atunci ca şi în prezent, printre numele prestigioase ale generaţiei.

Ca şi alţi colegi, autorul a publicat volume individuale de versuri – *La noapte va ninge* (1980), *Oraşul cu un singur locuitor* (1982), *Înţeleptul la ora de ceai* (1984, Premiul Uniunii Scriitorilor din România decernat în 1985) –, care vor fi analizate în prezenta lucrare în oglindă cu producţia poetică a generaţiei.

---

Stilul optzecist este, de fapt, fixat şi în poezie, şi în proză *înainte* de apariţia la optzecişti a unei conştiinţe postmoderne, aşa încît, paradoxal, cea mai «postmodernă» grupare artistică a contemporaneităţii româneşti, se află, de fapt, *pe drumul* către postmodernism. [...]. Între 1984 şi 1988 optzeciştii află că de ani de zile, asemenea domnului Jourdain, făceau literatură postmodernă fără s-o ştie”. Cf. în acelaşi studiu observaţii similare asupra datării începuturilor postmodernismului românesc, p. 371. Aceeaşi poziţie fusese exprimată de Ion Bogdan Lefter în momentele în care aceste evoluţii tocmai aveau loc în literatura română, în eseul „Secvenţe despre scrierea unui «roman de idei»”, din *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 139-143, eseu reluat în volumul aceluiaşi autor (de unde şi citez), *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, Paralela 45, Piteşti, 2000, pp. 20-23 (poziţie pe care o dezvoltă şi argumentează amplu, pînă la sfîrşitul contribuţiei respective. Vezi *Bibliografia*).

Pentru a schița planul general al lucrării, voi lua deocamdată ca reper poezia lui Vişniec şi Cărtărescu, extinzînd însă exemplificările tematice şi la alți poeți optzecişti. Cît îl priveşte pe Matei Vişniec, analiza va include şi cele două volume, *Poeme ulterioare*, care grupează producția poetică scrisă între 1987-1999, şi *La masă cu Marx*, publicat în 2011, întregind un parcurs poetic prelungit pînă în anii cei mai recenți.

Pentru a comenta poezia lui Vişniec din această ultimă perioadă, care lasă mult în urmă modelul „poemului-standard optzecist", descris de teoreticienii şi criticii acestei literaturi (Lefter,[2] Cărtărescu[3] etc.) şi, în parte, inclusiv propria formulă din anii '80, voi apela tot la perspectiva teoretică a postmodernismului poetic. Acest lucru pentru că poezia e încă marcată de predominanța biografismului, continuînd direcția „hard", „prozaistă" („personistă"), inițiată în literatura română contemporană de Mircea Ivănescu, sub influența lui Frank O'Hara, direcție foarte productivă începînd din anii '90. Voi verifica, în funcție de litera şi spiritul textelor, pertinența unei atare încadrări critice a „poemelor ulterioare" ale lui M. Vişniec, remarcînd încă din faza premiselor apropierea evidentă a formulei sale poetice de cele ale reprezentanților fostului „nucleu central" al generației, dar şi semnele premergătoare ale postmodernismului în poezia sa din anii '80, ipoteză contestată, însă, de o parte a criticii.[4]

---

[2] Ion Bogdan Lefter, „Partea întîi: Portret colectiv", în *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, pp. 142-146. Pentru semnificațiile şi aspectele conceptului de „generație literară" în literatura română a secolului XX şi cu referire la generația '80, cf. *ibid*., pp. 13-69.

[3] Mircea Cărtărescu, cap. „Către postmodernism. Generația '80", în *Postmodernismul românesc*, pp. 149-155.

[4] Idem, cap. „Poezia optzecistă", în *op. cit.*, p. 384. Autorul comentează poemul *VIII* din ciclul *Descrierea poemului* de Matei Vişniec, inclus în volumul *Oraşul cu un singur locuitor*, ajungînd la concluzia următoare: „Acest poem ar trebui de fapt com-

Din unghi istorico-literar şi interpretativ, este esenţială asumarea marcatei individualităţi poetice a scriitorilor selectaţi pentru această cercetare, dincolo de apartenenţa lor la estetica optzecistă. Diversitatea defineşte şi profilele celor doi poeţi din a căror operă în versuri voi comenta cîteva versuri în aceste secţiuni introductive.

Matei Vişniec este atras mai ales de dimensiunea speculativă, etică, politică şi filozofică şi, deopotrivă, de cea „textualistă", fin intelectuală, fără a fi „abstractă", adică obscură, greu inteligibilă. Deşi se dezvoltă pe coordonate comune mai multor tendinţe ale poeticii optzeciste, poezia sa l-a singularizat pe Vişniec în contextul experienţelor generaţiei. Aderenţa poetului la o formulă epică, ludic-parabolică şi afişarea unei perspective detaşat inocente sînt apanajele unei arte subtile a deghizării şi simulării ridicate la rang de principiu, a punerii în scenă (inclusiv a propriei atitudini lirice) şi a creării de situaţii dramatice, care trimit intertextual – cum voi arăta – la cealaltă identitate literară a scriitorului: dramaturgul. Ca şi Cărtărescu, poetul este un regizor care controlează cu abilitate mecanismele poeziei şi le tematizează „denudînd convenţia" (Matei Călinescu).[5]

Deosebirile dintre aceşti poeţi, semnalate mai sus, corespund în parte clasificărilor operate deja de unii dintre criticii şi teoreticienii postmodernismului românesc. Dacă în privinţa lui Cărtărescu critica este unanim de acord că autorul ilustrează

---

parat cu *Eminescu* al lui Marin Sorescu, unde această presiune contextuală (Eminescu «n-a existat», ci numele său e doar o etichetă pentru tot felul de conţinuturi patriotarde) e valorificată pozitiv. Ca poet, Vişniec este un existenţialist abstract, nicidecum un postmodern". Voi propune o interpretare a acestui poem în care contextul intertextual semnalat de M. Cărtărescu în comentariul său manifestă – cred – valenţe polisemantice.

[5] Matei Călinescu, cap. „O nouă «faţă» a modernităţii", în *Cinci feţe ale modernităţii*, prefaţă de Mircea Martin, trad. de Tatiana Pătrulescu & Radu Ţurcanu, Univers, Bucureşti, 1996, p. 252.

preponderent, în ansamblul poeziei optzeciste, formula adoptată de nucleul ei central, părerile sînt împărțite asupra încadrării operei poetice a lui Vişniec în modelele generației: după clasificarea lui Ion Bogdan Lefter, pe care o consider cea mai adecvată, acesta face parte din direcția „orgolioşilor moralişti" (autorii unei poezii „deschise marilor categorii filozofice şi etice", preocupate de „transcrierea obsesiilor ființei aflate față în față cu sine şi cu lumea [...] orgolioase în retorica ei").[6] Alte clasificări asupra cărora mă voi opri se aplică doar parțial volumelor publicate de Vişniec în România. O imagine mai completă asupra profilului autorului ar rezulta din însumarea critică a acestor viziuni.

Autorii respectivelor studii semnalează însă permeabilitatea paradigmelor, ale căror trăsături distinctive sînt prezente în proporții şi cu accente diferite în opera fiecărui scriitor, la nivelul întregii generații. În fond, nu există o perfectă omogenitate în formularea criteriilor tematice adoptate de comentatorii fenomenului în definirea direcțiilor optzecismului poetic. Însăşi apartenența sau nonapartenența poeților, inclusiv cea a lui Vişniec, la postmodernism apar diferit evaluate şi motivate de critici, tocmai pe baza propriilor grile teoretice – distincte – care stabilesc profilele celor trei tendințe.

Cercetarea se va axa pe interpretarea comparativă a textelor literare la care m-am referit în *Introducerea* lucrării. Le voi aborda din perspectiva stilistică, lingvistică şi a relațiilor transtextuale prezente la nivel de micro şi macro-text, privilegiind valențele unor teme postmoderne şi ale unor procedee precum transgresarea generalizată a nivelelor realitate-literatură (deci metaliteratura), dialogismul, sincronia stilistică, ludicul, ironia şi grotescul, farsa, parodia, kitsch-ul – care însoțesc adesea intertextul –, precum şi reciclarea paraliteraturii, a limbajelor tehnico-ştiințifice şi a argoului.

---

[6] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, p. 135.

O atenție specială va fi rezervată aspectului estetic-hedonist al unora dintre texte. Acesta ilustrează, în anumite cazuri integral, în altele doar pe suprafețe mai extinse sau mai restrînse, ceea ce Mircea Cărtărescu numeşte (preluînd sugestii ale lui Susan Sontag comentate de Ştefan Stoenescu),[7] o „erotică textuală", definind-o la unison cu alți critici drept una dintre trăsăturile esențiale ale literaturii postmoderne, care realizează în mod deliberat o așa-numită estetizare a existenței, în contrapunct cu atitudinea hermeneutică şi metafizică, specifică modernismului. Receptarea însăşi ia forma unei erotici, confirmînd „plăcerea textului".

## I.2. Intertextualitatea ca sursă a jocului

Teoria intertextului transformă spațiul invenției într-un teren al bricolajului şi montajului textual, punînd accentul pe fragmentarea şi eterogenitatea scriiturii,[8] pe ideea de împrumut licit sau ilicit, în fond, pe stratificarea textului în nivele suprapuse de sens.

În continuare, voi propune un succint bilanț critic al noțiunii, util în definirea perspectivelor metodologice şi teore-

---

[7] Mircea Cărtărescu, subcap. „Lumea postmodernă", în *Postmodernismul românesc*, p. 66.

[8] Rodica Zafiu, „Postmodernisme et langage", în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles/Romanian Journal of Literary and Cultural Studies*, nr. 1-4, 2009, serie nouă, intitulat *Le postmodernisme alors et maintenant*, Ed. Institutul Cultural Român, Bucureşti, pp. 136-144: 138-139. Punînd în evidență o serie întreagă de contraste şi hibridizări stilistice din poezia cărtăresciană, autoarea notează „plăcerea punctuală" (fr. *le plaisir ponctuel*) pe care prezența acestora o creează în text, ceea ce este echivalent, şi din motive intertextuale expuse în analiza sa, cu o punere în scenă a limbajului, în urma căreia acesta devine „*langage-masque*" şi, în definitiv, o formă de *performance* în plan lingvistic.

tice din care vor fi dezvoltate exemplificările ulterioare pe texte. Pentru aceasta, voi selecta cîteva aspecte cheie care au fost semnalate în cadrul numeroaselor demersuri ale criticii şi teoriei literare din ultimele decenii, de la apariţia conceptului de intertextualitate, la sfîrşitul anilor ’60, şi pînă în prezent. Analizele au în vedere ilustrarea intertextualităţii ca proces dinamic de producere a textului literar (reluînd o sugestie a teoreticienei noţiunii, Julia Kristeva),[9] dar şi accepţiile date acesteia de Gérard Genette în clasificarea mai generală a practicilor literare, pe care autorul logicii palimpsestului o propune, fără a le mai numi în mod nediferenţiat *intertextuale*, ci „transtextuale”.[10]

Adaptînd noţiunea de dialogism a lui M. Bahtin şi, avansînd – sub influenţa structuralismului şi formalismului rus –, o accepţie a textului ca sistem închis, Kristeva defineşte intertextualitatea ca noţiune polemică, indisociabilă de demersurile teoreticienilor din grupul *Tel Quel*, gîndind opera ca un proces în curs de desfăşurare, şi, deci, mai degrabă ca teren al unei interacţiuni complexe între diferite texte decît ca o structură cu un sens definitiv constituit. Această teorie are, însă, o limită şi un defect ilustrate prin faptul că Michel Riffaterre, ca şi Kristeva, au considerat că pînă şi contextul istorico-social şi receptorul trebuie puşi pe acelaşi plan cu elementele contextului literar, încît nu există dialog posibil decît între opere. Întrucît textul poetic nu caută referentul în lume (realitate), ci în alte texte, Riffaterre nu poate decît să

---

[9] Julia Kristeva, „Le mot, le dialogue, le roman”, în *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, col. «Points», Seuil, Paris, 1969, pp. 144-145. Cf. şi Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l’intertextualité*, sub îndrumarea lui Daniel Bergez, Dunod, Paris, 1996, pp. 10-12.

[10] Gérard Genette, „La transtextualité ou l’intertextualité redéfinie”, în *Palimpsestes. La littérature au second degré*, col. «Points», Seuil, Paris, 1982, pp. 7-14.

proclame că raportarea la realitate este iluzorie şi că există doar o „iluzie referenţială”.[11]

Reţin, deci, ideea de dinamică a textului ca posibil indice al ludicului şi al „spectacolului” literaturii. Antoine Compagnon observă, la rîndul său, această trăsătură, şi anume o *dynamis*, o forţă potenţială operînd la nivelul citării şi figurînd ca etalon al intertextualităţii. Această „figură” a discursului – se deduce – transformă condiţia statică a unui context în proces dinamic de producere a sensului secund, comparabil cu mecanismele jocului şi *performance*-ului literar, proces – reiau – care depinde fundamental de colaborarea cititorului, a celui care decodifică mesajul suprapus.[12] Aceasta întrucît cele două registre de semnificaţie ale unui fragment (original şi recontextualizat) se opun, precum sensul propriu şi cel figurat, coexistînd şi făcîndu-şi necontenit concurenţă.[13]

Cît despre perspectiva lui Genette, noţiunea de intertextualitate nu mai desemnează literatura în totalitatea ei, ci devine o parte a „transtextualităţii”, concept de largă cuprindere, care include noţiunea de intertextualitate, aşa cum o înţelegeau Kristeva, Barthes şi grupul *Tel Quel*. Ca şi aceştia, Genette menţine totuşi ideea că dincolo de text există tot textul. Dar diferenţa de viziune constă în faptul că intertextua-

---

[11] Michel Riffaterre, „L’intertextualité contre l’illusion référentielle”, în *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979, pp. 29-33.

[12] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p. 37: „Mais il fallait commencer de parler de la citation sans s’arrêter au sens: le sens vient de surcroît, il est le supplément du travail; il fallait le distinguer de l’acte et de la production pour ne pas ignorer ceux-ci, pour ne pas confondre le sens de la citation (de l’énoncé) et l’acte de citer (l’énonciation). Car le ressort du travail n’est pas une passion pour le sens, mais pour le phénomène, pour le *working* ou le *playing*, pour le manège de la citation”.

[13] *Ibid*., p. 70.

litatea devine la acest teoretician o noţiune predominant operaţională şi mult mai puţin ideologică (neimplicînd raportul dintre textul literar şi discursul social). Relaţia intertextuală capătă astfel un sens mai restrîns, al cărui impact marcat ideologic la Bahtin, Kristeva etc. scade considerabil, desemnînd raporturile de „coprezenţă" sau „incluziune" a două sau mai multe texte, în vreme ce relaţiile de „derivare" (obţinute prin imitare sau transformare) definesc hipertextualitatea, procedeul asupra căruia autorul se concentrează cu predilecţie. Revizitarea critică a unor fundamente teoretice mai vechi şi mai noi ale strategiilor intertextuale conduce la ideea că – de pildă – autorul ca principiu productiv şi explicativ al literaturii, ca şi noţiunea de „intenţie a autorului", negate de teoreticieni formalişti, structuralişti, poststructuralişti, inclusiv de Roland Barthes,[14] au fost în prezent reconsiderate, apărînd esenţiale pentru stabilirea mizelor intertextualităţii şi nu mai puţin pentru a decide o serie întreagă de aspecte privind proprietatea textului.

Condiţiile postulate de estetica receptării (Hans-Georg Gadamer) arată, totuşi, că intenţiile autorului nu pot epuiza toate semnificaţiile unei opere, unul dintre factorii variabilităţii fiind, de exemplu, trecerea unui text dintr-un context istoric şi cultural în altul. Mai important decît instanţa auctorială devine cititorul, ultima verigă a sistemului, cea care va sesiza eventuala unitate a textului abia la punctul final al procesului de producere şi receptare a scriiturii.

Va fi deci productivă reconstruirea caracteristicilor receptării poeziei optzeciste aşa cum a avut loc aceasta în anii '80, raportînd paradigma critică obţinută la receptarea aceloraşi texte în cultura română din deceniile ulterioare.

---

[14] Roland Barthes, „La mort de l'auteur", în *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, pp. 61-62.

Unul dintre obiectivele principale ale acestui studiu este să identifice şi să interpreteze motivaţiile opţiunii pentru insertul intertextual la nivel de micro-text, secţiune, capitol etc., în fine, în poetica fiecărui scriitor. Voi lua în calcul momentul scrierii/publicării operei, integrarea volumului în contextul evoluţiei esteticii postmodernismului (optzecism/ post-optzecism), ţinînd cont, de exemplu, şi de faptul că la Matei Vişniec (dar nu numai) poezia scrisă în România are ca miză principală exprimarea unei tensiuni etice profund asumate, intenţiile majore modificîndu-se inevitabil după 1989.

De asemenea, observaţiile pe text vor ţine cont şi de perspectiva teoretică propusă de Antoine Compagnon, care consideră citatul drept indicele etalon al relaţiei intertextuale. Adecvîndu-se condiţiei literaturii optzeciste şi postmoderne, care-şi exhibă constant şi conştient tehnicile şi instrumentele, analiza va asocia aspectelor intertextualităţii efectele de tip metatextual şi hipertextual, întrucît metatextul include frecvent citatul (forma cea mai explicită de intertext). La rîndul lui, citatul implică deseori o intenţie parodică.

Critica literară a identificat printre motivaţiile posibile ale citării de tip postmodern intenţia distanţării în manieră ironică, ludică, critică şi recuperatoare a operei celui care citează de textul citat. Ironia postmodernă direcţionează mişcarea recuperatoare spre reflecţia critică, distilînd nostalgia (adesea inerentă anexării trecutului literar) cu ajutorul lucidităţii. Una dintre mize, probabil cea fundamentală, vizează transformarea propriei experienţe culturale în experienţă existenţială. S-a observat că la poeţii Cenaclului de Luni parodierea acreditează în realitate o autoparodiere, dar şi posibilitatea de a vorbi despre ei înşişi altfel, ironic, prin medierea altor autori. La capătul unei analize dedicate citatului eminescian în poezia generaţiei ’80, Ioana Bot conchide că situarea în text a poeţilor optzecişti exprimă relativizarea autoironică a propriului discurs, în absenţa oricăror complexe faţă de prestigiul mode-

lelor.[15] În fine, autoarea se referă în acelaşi context la o mimare a epigonismului din partea acestei generaţii, ca mod de autodefinire, tot printr-o atitudine eminesciană, a propriului demers poetic, precum şi a sensului poeziei, după aproape un secol de evoluţie a literaturii române.

Concluzia cercetătoarei suscită o interogaţie ulterioară, la care prezentul studiu va încerca să răspundă: generaţia ’80 se raportează cu intenţii identice faţă de toţi scriitorii şi contextele vastului orizont livresc pe care îi citează? O altă întrebare pertinentă ar fi: statutul textului postmodern face necesară o reformulare teoretică în privinţa atitudinilor deja cunoscute ale scriitorului faţă de autorii citaţi?

S-a observat că una dintre funcţiile canonice ale citatului trimite la ideea de autoritate, de legitimare a propriei opere. Pe plan axiologic, autorul textului secund renegociază autoritatea şi valoarea scrierii citate în moduri diferite: atribuindu-i statutul de text fondator şi consolidîndu-i astfel autoritatea, chiar dacă opera respectivă nu avusese mai înainte o valoare culturală deosebită sau, din contră, degradîndu-l. În aceeaşi optică va fi productivă reevaluarea prin prisma postmodernă a posibilităţii de a mai vorbi despre „angoasa influenţei”, a modelelor, postulată de Harold Bloom.[16]

Trebuie considerate drept elemente conexe studiului din unghi intertextual acele părţi extra-textuale ale operelor literare, identificabile în titlu, subtitlu, prefaţă, cuvînt înainte sau notă a autorului şi nu mai puţin notele de subsol, introducerea, anexele, bibliografia, epigraful (acolo unde există).

---

[15] Ioana Bot, cap. „Comedia literaturii”, în *Eminescu şi lirica românească de azi. Citatul eminescian în poezia contemporană românească*, Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 103.

[16] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.

Dintre acestea, titlul prezintă un interes special, întrucît include ambivalent atît propria denotație, cît şi un „rezumat" al conținutului textului, indicînd în plus sensul repetitiv cultural la care trimite intertextul condensat în el. Ca exemplificare, iată cîteva titluri ale unor poeme de Matei Vişniec: *Bum, glontele lui Cesare Pavese*, *Către poetul Lucrețiu*, *Din viața domnului K* (din volumul *Înțeleptul*...) şi, de ce nu, pe cele ale unor piese de teatru ale autorului precum *Ultimul Godot*, *Richard III n'aura pas lieu ou scènes de la vie de Meyerhold* (2001) şi *La machine Tchekhov* (2005). La fel de relevante sînt cele ale lui Mircea Cărtărescu: ciclul *Georgicele* sau cele din volumul *Faruri, vitrine, fotografii*, împreună cu subtitlurile unor cînturi din *Levantul*, unde apar nume de scriitori (şi inclusiv numele poetului), ca şi de personaje din literatura română şi universală. Sau, de pildă, titlurile unor poeme de Mariana Marin, printre care referențialul *Scrisorile lui Emil* (a se citi în continuare Hurezeanu) din volumul *Atelierele (1980-1984)*, amînat de cenzură pînă în 1990, dar şi cele din cartea anterioară, *Aripa stîngă* (1986), din ciclul parabolic-simbolic inspirat de povestea Annei Frank.

În ultimul caz, expedientul de a transfera propriul mesaj de protest împotriva regimului în trama jurnalului celebrului personaj, victimă a nazismului, a asigurat publicarea la limita sacrificiului, dar fără s-o scutească pe autoare de „mutilarea la tinerețe" a propriei cărți. Volumul a devenit acceptabil grație relativizării referentului, care – aparent – nu mai viza critica realității autohtone, ci antisemitismul hitlerist…

Dialogul intertextual care se instaurează în operele selectate pentru a fi examinate va revela o perpetuă tensiune între înțelegerea intertextualității ca fenomen al scriiturii şi/sau ca efect al lecturii. Şi pentru Compagnon, citatul, un „operator

trivial de intertextualitate",[17] implică două registre de sens, unul prezent în enunțul original, „*de première main*", şi sensul obținut în urma decupajului-colaj, unde citatul capătă valori dialogice, delegîndu-i-se cititorului misiunea de a descifra variațiile acestui raport de interacțiune.[18]

Tot din perspectiva lecturii, aluziile autorului răspund unei logici care indică în cititorul avizat un colaborator şi un interlocutor complice, dispus să accepte un fel de protocol de lectură, ce presupune înțelegerea indiciilor intertextualității sau, folosind cuvintele lui M. Riffaterre, „urma intertextului".[19] Prin urmare, scriitura intertextuală se înfățişează cititorului ca o provocare hermeneutică.

În textele optzeciste este util să investigăm în ce măsură cititorul este convocat de autor să perceapă eventuale deturnări de sens, adoptate pînă în 1989 ca modalități de ocolire a filtrelor cenzurii, mai mult sau mai puțin încifrate, care atrăgeau în spațiul literaturii secvențe a căror referință era prezentul istoric imediat. Magda Cârneci sesizează în acest sens receptarea postmodernismului în Europa de Est ca „instrument ideologic de opoziție fie şi pasivă", „evazionistă",[20] citatul funcționînd într-un asemenea context ca verigă între memoria individuală şi cea colectivă. Ar fi pertinentă, cred, sondarea unei ipoteze de lucru privind o eventuală stabilire a unui corpus de texte ale generației '80 interpretabil din acest unghi de vedere.

Ocurența intertextului confirmă teza postmodernă că adesea „efectul de real" (Barthes), în poezie şi proză, mai

---

[17] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, p. 44.

[18] *Ibid*., p. 69.

[19] Michel Riffaterre, „La trace de l'intertexte", în *La Pensée*, nr. 215, octombrie 1980, pp. 4-18.

[20] Magda Cârneci, *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, Litera, Bucureşti, 1996, p. 121.

ales în faza tîrzie a optzecismului şi în anii următori de deplin postmodernism, este rezultatul unui împrumut textual, prin urmare, (şi) al unui efect de lectură. Privite din această perspectivă, adoptarea practicilor intertextuale implică considerații suplimentare despre referință şi despre raportul dintre literatură şi lume. Fidel spiritului acreditat de *Tel Quel* şi de post-structuralism, Barthes (ca şi Riffaterre) indică sursele intertextului în alte texte, excluzînd realitatea propriu-zisă dintre obiectele referențialității.[21] Împingînd demonstrația pînă la ultimele ei consecințe (demers care nu a lipsit nici din sfera teoretică, nici din practica literaturii), se poate afirma că patrimoniul operelor existente ia locul realității, iar intertextualitatea se substituie referentului.

Postmodernismul (dar nu numai el), orientat deopotrivă spre referință şi (auto)reflexivitate, ilustrează poziții teoretice mai recente conform cărora actele lingvistice din literatură sînt fictive (nereale) dar, odată intrate în literatură, mecanismul producerii lor devine identic cu cel al actelor lingvistice reale, generate în afara domeniului ficțiunii. Literatura se deschide programatic către lume şi ontologie – cu atît mai mult în postmodernism, vîrstă a „dominantei ontologice" (M. Călinescu) – atîta vreme cît operele literare utilizează aceleaşi procedee referențiale, specifice actualizărilor nonfictive ale limbajului.[22]

Producția poetică a generației '80 şi, în cazul lui Matei Vişniec, inclusiv cea post-optzecistă, va fi deci analizată cu ajutorul acestor chei de lectură, apelînd pentru alte caracte-

---

[21] Michel Riffaterre, „L'intertextualité contre l'illusion référencielle", în *La production du texte*, pp. 29-33.

[22] Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. în lb. italiană de Monica Guerra, Einaudi, Torino, 2000, pp. 143-146. Cf. Thomas Pavel, *Mondi di invenzione*, trad. în lb. italiană de Andrea Carosso, Einaudi, Torino, 1992, p. 57.

ristici ale ei şi la modelul interpretativ al „poeziei tranzitive” teoretizat de Gheorghe Crăciun.[23] El observă, ca şi alți critici (Ion Bogdan Lefter, Mircea Cărtărescu, Ion Pop etc.) aderența masivă a limbajului poetic optzecist şi postmodern la modelele vorbirii cotidiene, ceea ce marchează o distanță considerabilă față de poetica modernismului.

Urmînd o sugestie metodologică a lui Antoine Compagnon, care permite o amplă ilustrare în literatura optzecistă şi postmodernă (ultima prin excelență „citațională”),[24] această cercetare va avea în vedere, în afara raporturilor aşa-zis canonice, „normale”, care se instaurează între texte, şi pe cele „anormale”, reprezentate de citările „excentrice”.[25] Acestea din urmă nu transformă radical modalitățile de a cita, ci doar transgresează în mod punctual codul de funcționare al actului citării, dereglîndu-l. Atare „anomalii”, „perversiuni” – în accepția criticului – perturbă structura schimburilor posibile de la nivelul discursului şi relativizează ideea de proprietate literară, fiind analizabile în ceea ce teoria literaturii numeşte plagiat, în inflația de citate sau în autocitare, procedee reperabile (primele), de exemplu, în resuscitarea prin aluzie culturală a operelor şi a personajelor din trecutul literar, adesea fără să se precizeze paternitatea insertului decupat.[26] Unele dintre ilustrările cele mai pertinente pot fi aduse din *Levantul* de Mircea Cărtărescu, care uzează de o serie întreagă de practici textuale asociabile citării „anormale”. Ceea ce este interesant de observat referitor la literatura contemporană e faptul că

---

[23] Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, cu un „Argument” al autorului, postfață de Mircea Martin, Paralela 45, Piteşti, 2009. Cf. idem, *În căutarea referinței*, Paralela 45, Piteşti, 1998.

[24] Matei Călinescu, cap. „O nouă «față» a modernității”, în *Cinci fețe ale modernității*, p. 238.

[25] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, p. 11.

[26] *Ibid*., pp. 362-363.

intertextul reia şi resuscitează operele deja existente, personaje, situaţii etc., ajungîndu-se rareori la plagiat propriu-zis (dînd, evident, termenului accepţia din domeniul teoriei literare).

Dacă actul citării în accepţie „normală" stabileşte o legătură punctuală şi parţială între două texte (respectiv, între sistemele lor semiotice),[27] în schimb, în operele contemporane, inclusiv în cele optzeciste postmoderne, „disfuncţionalitatea" provoacă cuplajul dacă nu integral, totuşi mai extins între structurile textelor aflate în relaţie intertextuală. Cazul extrem constă în producerea unei scrieri în care se suprapun – ideal – toate operele şi toţi autorii, toate limbile şi discursurile, într-un text care reprezintă limbajul în totalitatea lui. În asemenea mostre experimentale intertextul situează cititorul în spaţiul bibliotecii, indicîndu-i o cale de acces spre esenţa literaturii, spre Carte, cu ajutorul jocului şi al contrafacerii carnavaleşti a citatelor sau prin intermediul citărilor inexacte, chiar inventate, cu preţul de a atenta în mod grav la regulile schimbului şi la sensul proprietăţii literare.[28]

Acestea sînt pentru Compagnon „aberaţii" sau „profanări" în ordinea scriiturii, identificabile şi-n volumele optzeciste şi postmoderne, şi care vor face obiectul următoarei lecturi critice. Ele sînt interesante întrucît instaurează o exuberantă comedie a literaturii, orchestrată de efecte retorice de mare virtuozitate şi eficacitate „hedonistă" în planul lecturii, demonstrînd din partea autorului un perfect control al textului şi al mijloacelor expresive. Domeniul acestor epifenomene ajunge pînă la situarea pe un singur palier a planurilor discursului (motivele poemului, limbajul şi metalimbajul), sau, în cazul textului narativ în versuri sau proză, la exhibarea constantă a convenţiilor.[29] În faţa unui produs

[27] *Ibid*., pp. 359-361.
[28] *Ibid*., pp. 364-367.
[29] *Ibid*., pp. 386-388.

literar astfel generat, rolul cititorului devine acela de a penetra între straturile textului, de a le face să comunice şi să producă sens. Viziunea astfel rezumată cheamă inevitabil imaginea palimpsestului, consacrată de G. Genette.

Erudiția imaginarului postmodern serveşte ca sursă şi miză a invenției şi ficțiunii, cum observă Michel Foucault cu referire la... Flaubert (un model al postmodernilor), acreditînd printre consecințele posibile echivalența dintre lume şi bibliotecă, adică accepția cărții ca unul dintre eventualele modele de lume: „pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire".[30] În acest caz, încă o dată, literatura îşi desemnează ca obiect însăşi intertextualitatea.[31]

Din unghi stilistic, în poezia şi cu atît mai mult în proza optzecistă postmodernă pot fi analizate trăsăturile pe care Bahtin le atribuise romanului dialogic: coexistența a diferite tipuri de discurs, a diverselor fragmente de limbaje sociale, care conduc la ocultarea vocii autorului în polifonia ansamblului[32]. Deja noțiunea de dialogism la Bahtin presupune o mare deschidere către lume, către „textul" social, în comparație cu alte accepții ale relației intertextuale, care supralicitează, în schimb, proprietățile formale în detrimentul funcției referențiale.

Poezia postmodernismului românesc va fi deci investigată urmînd dubla ei orientare către un nou „realism", mai apropiat de referențialitate, de cotidian, vizînd „autenticitatea" lumii şi a ființei şi, în acelaşi timp, către ficțiune (împinsă pînă la ficțiune generalizată), oniric. În termenii lui

---

[30] Michel Foucault, „La Bibliothèque fantastique" (1967), în *Travail de Flaubert*, Seuil, Paris, 1983, pp. 104-107.

[31] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualitè*, pp. 133-135.

[32] Mikhaïl Bakhtine, „Une source de l'intertextualité? Le dialogisme", în *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, pp. 222-225.

M. Cărtărescu, a coexistat în poezia şi proza optzecistă o „îmbinare de hiperrealism social şi de sofisticare textuală”.[33]

În fine, vor fi identificate şi comentate, paralel cu formele intertextualităţii, aderenţa textelor poetice selectate pentru a fi analizate la tipologia procedeelor şi figurilor discursului care se bazează pe raporturi de „derivare” textuală[34] – parodia, travestirea burlescă, pastişa, auto(ironia) –, acordînd o atenţie specială travestirii, în accepţia de rescriere într-un stil „inferior” a unei opere al cărei subiect rămîne neschimbat. Se va observa că în corpusul de poezii funcţiile şi caracteristicile procedeelor amintite mai sus sînt uneori prezente în spaţiul aceleiaşi opere. Este totodată interesant de identificat şi de comentat consistenţa şi predominanţa diferitelor modalităţi expresive care intră în formula textuală a fiecărui autor şi a fiecărei opere.

## I.3. Poezia generaţiei ’80: o poetică a jocului şi a *performance*-ului

Intertextualitatea este doar una dintre figurile jocului, de aceea, pe lîngă valenţele acesteia, rămîne de stabilit natura celorlalte manifestări ludice din poetica generaţiei ’80.

Ca şi alte perspective estetice adoptate şi modelate în mod creativ şi original de literatura optzecistă, pornind de la stimuli descoperiţi în experienţele şi în studiile teoretice ale grupurilor şi mişcărilor literare afirmate în Statele Unite imediat după al doilea război mondial, în formele în care a fost dezvoltată de generaţia ’80, *poetica performance*-ului se sprijină pe o idee mai larg răspîndită. Conform acesteia spectacolul, în accepţia lui de joc şi de exhibare a convenţiilor teatrului, este o „formă unificatoare a postmoder-

[33] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 159.
[34] Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, pp. 56-65.

nismului".[35] Reluînd observația lui Michel Benamou citată anterior, Steven Connor, într-un capitol dedicat teatrului postmodern, atrage atenția asupra faptului că „accentul pus pe teatral ca materializare esențială a unei arte-ca-proces a condus la o nouă privilegiere a teatrului în alte forme culturale".[36] Întregind perspectiva, unul dintre cei mai reputați teoreticieni ai *performance*-ului, Richard Schechner, studiază forme de spectacol la limita dintre teatru şi non-teatru, ajungînd la concluzia – afirmată inclusiv de epistemologii postmodernității, printre care Jean Baudrillard – conform căreia manifestarea convențiilor teatrale este de fapt dominantă în cultura occidentală contemporană.[37] Eludînd separarea dintre scena vieții şi cea a spectacolului, reprezentarea realității în societatea contemporană suferă distorsiuni care conduc la o înmulțire a pragurilor tot mai incerte dintre lumi, făcînd cel puțin problematică deosebirea dintre simulare şi realitate.

Mai rețin din perspectiva lui Benamou expusă mai sus atenția pe care teoreticianul o acordă *conştiinței teoretice* şi *jocului*, indisociabile de practicile artistice propriu-zise, recunoscute ca *performance*-uri.[38] În plus, centralitatea jocului

---

[35] Michel Benamou, „Presence and Play", în Michel Benamou & Charles Caramello (editori), *Performance in Postmodern Culture*, Coda Press, Madison, Wisc., 1977, p. 3: „Performance, the unifying mode of the postmodern".

[36] Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, trad. de Mihaela Oniga, Meridiane, Bucureşti, 1999, p. 188.

[37] Richard Schechner, „News, Sex, and Performance Theory", în Ihab Hassan & Sally Hassan (editori), *Innovation/Renovation. New Perspectives of the Humanities*, University of Wisconsin Press, Madison–Londra, 1983, pp. 191-208.

[38] Michel Benamou, „Presence and Play", în Michel Benamou & Charles Caramello (editori), în *op. cit.*, pp. 4-5: „Poems and art «events» are performance, to be sure, but criticism itself, non longer content to gesticulate in the margins of texts, also takes hold

transpare şi din definiția conceptului (de *performance*) avansată de Schechner: „comportament ritualizat condiționat de/ pătruns de joc”,[39] autorul adăugînd că jocul reprezintă tocmai elementul care organizează şi face comprehensibil *performance*-ul.[40] La rîndul său, Ihab Hassan enumeră în coloana rezervată trăsăturilor postmoderne – din „Postface 1982” la volumul *The Dismemberment of Orpheus* –, noțiunile de *joc*, *proces* şi *participare*, care figurează ca repere de prim ordin şi pentru prezentul demers.[41]

Să mai notăm că jocul ca element al *performance*-ului, dar şi ca una dintre atitudinile tipic postmoderne, se disemnează la nivel lingvistic şi stilistic într-o mare diversitate de mijloace expresive: în mixarea registrelor stilistice, în

---

of a part of the stage, and plays. [...]. Modernism solves the problem of negative theology by the use of symbols and myth, its compensations for a lost presence; hence an art oriented towards texts and pictures rather than events and performance. But the postmodern acknowledges what is at stake: the play of the will that takes place where presence once was. Nothing is more serious, then, than a free play. [...]. Between these two propositions, performance as presence, performance as play, we cannot, perhaps must not, decide”. Referitor la problema rezolvării „teologiei negative” de către modernism şi la conceptele de prezență/absență şi de centru, cf. şi Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, pp. 432-433, ca şi considerațiile lui Ihab Hassan din *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Oxford University Press, New York, 1971 şi din *Paracriticismus*, University of Illinois Press, Urbana, 1975.

[39] Richard Schechner, *Performance. Introducere şi teorie*, trad. în lb. română de Ioana Ieronim, Unitext, Bucureşti, 2009, p. 56.

[40] *Ibid*., p. 60.

[41] Ihab Hassan, „Postface 1982: Toward a Concept of Postmodernism”, în *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, ed. a II-a, The University of Wisconsis Press, Madison, 1982, pp. 267-268.

coprezența genurilor literare canonice şi necanonice (paraliterare), în asocieri ludice de cuvinte şi sunete, în relațiile transtextuale genettiene.

În capitolele următoare ipoteza pe care o voi verifica va fi în ce măsură se pot găsi corespondențe în operele fiecărui scriitor între *convențiile teatrului în conjuncție cu jocul şi conştiința teoretică acută a autorului* în secvențe de texte poetice care apelează la tehnici şi strategii stilistice precum intertextualitatea, metatextualitatea, ironia, parodia, pastişa etc.

Apelez în continuare la cîteva considerații ale lui Jerome Rothenberg, unul dintre poeții şi teoreticienii proeminenți ai unui gen american de poezie, *the performance poetry*, model literar postmodern devenit cu timpul dominant în America. Mediul academic din România şi probabil unii dintre poeții şi criticii optzecismului au cunoscut această orientare estetică, aşa cum o demonstrează, în 1995, o bună recenzie semnată de Diana Bolcu a volumului *Postmodern American Poetry. A Northon Anthology* (1944), publicată în numărul dedicat postmodernismului de revista *Euresis*,[42] însă nereluată în noul volum la temă din 2009. Cronica se referă şi la antologia de poezie americană *The New American Poetry*,[43] editată de Donald M. Allen în 1960. În plus, Ion Bogdan Lefter – deja în eseul său apărut în 1986 în *Caiete critice* (citat anterior), care consemna, interpreta în mod aprofundat şi oferea pentru prima oară fundamente de tip istorico-literar

[42] Diana Bolcu, recenzie la volumul *Postmodern American Poetry. A Northon Anthology* [W. W. Norton and Company, 1944, with an *Introduction* by Paul Hoover], în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2, 1995, intitulat *Le postmodernisme dans la culture roumaine* [Univers, Bucureşti], pp. 335-338.

[43] Donald M. Allen (editor), *The New American Poetry*, Grove Press, New York, 1960.

pentru impunerea unui postmodernism românesc[44] – menționează printre alte referințe antologia de texte poetice *The Postmoderns,*[45] demonstrînd, deci, că poeticile diferitelor tendințe care s-au succedat în poezia americană după 1944, *the performance poetry* neputînd face excepție, au fost cunoscute în mediile româneşti interesate de postmodernism încă din primii ani ’80.

Desigur, poetica *performance*-ului, pe care voi încerca s-o schițez aici, nu coincide cu toate principiile stabilite de Rothenberg pentru americana *performance poetry*, dar unele similitudini care țin în genere de teoria mult mai cuprinzătoare a postmodernismului apar ca evidente şi-n opera unor poeții români optzecişti şi mai tîrziu postmoderni.

Nu pot fi integrate în cadrul practicilor poetice optzeciste sursele celor americane de tip etno-antropologic, care se inspiră din experiențele culturilor orale, aşa-zicînd „primitive” şi al căror model bazat pe ritual şi pe eliberarea poeziei de predominanța textului au fost, de pildă, celebrate de

---

[44] Ion Bogdan Lefter, „Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, reluat în *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, p. 31, şi mai departe, cu alte semnalări şi comentarii, pînă la p. 38. Bibliografia la temă este lungă şi consolidată în cultura română actuală. Mai citez doar un articol cu caracter mai general: idem, „Influențe, modele: *le défi américain*. Schiță istorică”, în *Viața românească*, nr. 5, mai 2008, pp. 20-22.

[45] Donald Allen & George F. Butterick (editori), *The Postmoderns*, Grove Press, New York, 1982. Chiar dacă la reluarea eseului „Secvențe despre scrierea...” în volumul său citat anterior, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, I. B. Lefter precizează că „secvențele despre dezbaterea internațională asupra postmodernismului [...] n-au mai fost publicate [în 1986] şi văd acum lumina tiparului pentru prima oară”, deducem oricum că şi acele pagini fuseseră scrise şi, cu atît mai mult, că experiența acelor lecturi fusese consumată.

Tristan Tzara în *Poèmes nègres*.[46] Aceste „poeme simultane" au ocazionat în timpul celebrelor *soirées* Dada autentice spectacole, interpretate pe mai multe voci, conținînd surprize fonice, onomatopeice, dar şi vizuale etc., care transformau improvizațiile dadaiste în evenimente publice, *happening*-uri de natură dramatică, accentuat scenică.[47]

Însă o anumită latură rituală, cu alte cuvinte, atitudinea performativă ritualizată, creată de optzecism prin modalități proprii – în plan formal repetiția, reluarea la nivelul compoziției prin construirea de mici trame poetice cu recuzită şi atmosferă dramatică sau ludic ceremonială – persistă în „scenariile" versurilor postmoderne, figurînd şi ca o condiție indispensabilă în teoria *performance*-ului.[48] Ar mai fi de remarcat că funcția ceremonialului (formă derivată a comportamentului ritual) se exprimă la Vişniec, din punct de vedere al construcției, şi printr-o tehnică a progresiei textului, care avansează simultan cu scrierea fiecăruia dintre poeme. Doar în formula sa compozițională este atît de evidentă *progresia în trepte, din aproape în aproape* a secvențelor succesive de versuri.

Pornind de la cîteva exemplificări din operele poeților generației '80 şi din cea a lui Matei Vişniec, se vor sintetiza în cele ce urmează acele trăsături care fac posibilă o perspectivă comparativă între accepția despre *performance*-ul din artă a lui

---

[46] Tristan Tzara, *Poèmes nègres*, în *Œuvres complètes*, vol. I, text selectat, editat şi adnotat de Henri Béhar, Flammarion, Paris, 1975, pp. 443-489.

[47] Emilia David, „Le serate futuriste e le *soirées* Dada, il teatro futurista e quello dadaista – modelli somiglianti", în *Futurismo, Dadaismo e avanguardia romena: contaminazioni fra culture europee (1909-1930)*, L'Harmattan Italia, Torino, 2006, pp. 237-249.

[48] Richard Schechner, *Performance. Introducere şi teorie*, p. 14.

Jerome Rothenberg[49] şi experienţele teoretice şi practice omologate de optzecism în evoluţia lui spre postmodernism, asociind-o altor cîteva caracteristici ale teoriei *performance*-ului de tip teatral şi, în fine, teatrului postmodern.

Un prim aspect comun esteticii *performance*-ului se referă la o indiscutabilă permeabilitate a graniţelor şi a genurilor

[49] Poetul şi traducătorul american Jerome Rothenberg a devenit o referinţă dintre cele mai prestigioase în domeniile *etno-poeticii* şi *performance*-ului aplicat poeziei, graţie antologiilor de versuri ale culturilor tradiţionale, ancestrale din Africa, America, Asia, Oceania, pe care le-a alcătuit „from tribal times to the present", cum o indică titlul însuşi al uneia, publicate în 1977, şi care exprimă ideea de cuprindere a totalităţii „evoluţiei" unei anumite populaţii. Printre aceste comunităţi o include şi pe cea a evreilor, din care face parte poetul însuşi: *Exiled in the Word. A Big Jewish Book: Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to the Present* (editată în colaborare cu Harris Lenowitz în 1977; revăzută şi republicată în 1989). În aceasta ca şi-n alte antologii de acest gen, Rothenberg propune colaje construite cu scopul de a stabili conexiuni între ritualul „primitiv" şi, pe de altă parte, între arta contemporană şi *performance*, descoperind similitudini de comportament şi atitudine între „performeri" din epoci diferite. Acelaşi tip de experienţă *etno-poetică* a propus-o (precum ilustrul model Tzara) şi-n numeroasele volume din propria poezie, ca şi-n studiile critice despre poetica *performance*-ului, unele grupate în *Pre-Faces & Other Writings* (1981). Reţinem, deci, demersul de a recicla texte existente, introducîndu-le în literatura proprie, în primul rînd pentru efecte sonore, prin mijloace privilegiate şi de postmodernism. Inclusiv pentru traduceri din autori relativ recenţi – Schwitters, Lorca, Picasso –, Rothenberg extinde principiile traducerii şi la colaj, la tehnicile asamblării şi „însuşirii" intertextuale de fragmente din textele altor autori. În anii '80 poetul-traducător va colabora cu muzicieni şi va lua parte, uneori ca actor/performer, recitînd în cadrul spectacolelor din/despre poezia sa: *Poland/1931* pentru Living Theatre, da şi altele.

literare: pe de-o parte, a celor dintre literatură şi viaţă,[50] pe de alta, dintre arte şi non-arte. În prima categorie de fenomene întîlnim conflicte sociale care se prezintă ca forme de teatru (reprezentarea istoriei la Matei Vişniec în poeme-parabole sau cea de tip esopic din „travestirea" totalitarismului şi a cenzurii sub masca absolutismului fanariot din *Cîntul al unsprezecelea – variantă* din *Levantul* cărtărescian, precum şi în anumite „puneri în scenă", din *Lecţiile* lui Alexandru Muşina sau în poeme din acel filon tematic axat pe raportul dintre poezie şi realitatea contingentă, socială, ce transformă literatura într-un denunţ politic cu mesaj moral implicit în poezia Marianei Marin scrisă pînă în 1989). Şi, reciproc, teatrul poate deveni „arena proiecţiei şi/sau stimulării conflictului social" (în piese de Vişniec ca *Spectatorul condamnat la moarte* sau mai recenta *Occident Express*).[51]

În ceea ce priveşte graniţa fluidă dintre artă şi non-artă, Rothenberg menţiona anexarea de către poezie a mărcilor limbii comune, cotidiene, ca şi a limbajelor speciale, tehnice etc., identificabile în texte alături de elemente ale limbajului poetic consacrat. Putem spune, cu alte cuvinte, că revizitarea dialogismului bahtinian este obligatorie în estetica postmodernă, obsedată de scriitura „carnavalescă", polifonică,[52] în

---

[50] Cf. şi Richard Schechner, *Performance. Introducere şi teorie*, p. 8 şi, respectiv, p. 156.

[51] Jerome Rothenberg, „New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance", în Michel Benamou & Charles Caramello (editori), *Performance in Postmodern Culture*, p. 13.

[52] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970. Cf. şi idem, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Gallimard, Paris, 1970 şi *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984. Am indicat operele în care autorul elaborează şi dezvoltă teoria dialogismului. Cf. şi Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.

absența oricărei ierarhii şi fără a mai fi operante distincțiile dintre genuri şi specii artistice „înalte" şi, respectiv, „joase". Exemplul lui Rothenberg, prin care acesta opune opera vodevilului,[53] găseşte o ilustrare adecvată în poemul *O seară la operă* de Mircea Cărtărescu. Hibridizarea extinsă la toate nivelele, face dintr-o operă-*performance* un refuz al capodoperei, acreditînd în schimb conştiința efemerității ca şi a propriei desuetudini.

Consecința cea mai importantă se reflectă în atribuirea unui sens nou funcției artei, pe care Schechner nu-l mai consideră inerent aspectelor formale şi estetice ale operei, ci calității ei aşa-zis pragmatice, de a indica *ce face* concret artistul prin demersul său şi cum îl prezintă într-un context dat.[54] Deci, emfatizarea procesului de producere a operei, simultană şi complementară cu prezentarea lumii din operă, este condiția primordială a *performance*-ului, ceea ce în literatură se exprimă prin prezența masivă a metapoeziei şi intertextualității şi implică frecvent includerea unor inserturi din viața autorului, utilizate şi ele ca obiecte ale reprezentării.[55] Estetica *performance*-ului din orice domeniu cuprinde, deci, toate fazele constituirii unui eveniment artistic cărora li se acordă importanță egală, astfel încît Rothenberg echivalează semnele inițiale ale prezenței artistului în pro-

---

[53] Jerome Rothenberg, „New Models, New Visions... ", în Michel Benamou & Charles Caramello (editori), *op. cit.*, p. 13.

[54] Richard Schechner, *Performance. Introducere şi teorie*, p. 14.

[55] Jerome Rothenberg, „New Models, New Visions... ", în Michel Benamou & Charles Caramello (editori), *op. cit.*, p. 14: „There follows further, in the contemporary instance, a stress on action and/or process. Accordingly the performance or ritual model includes the act of composition itself: the artist's life as an unfolding through his performance of it".

pria operă cu faza pregătirii[56] „spectacolului" sau, mai exact, a ceea ce se va reprezenta în spațiul scenic în teatru sau, adăugînd, pe pagina de text în literatură.

Un exemplu relevant este poemul *Cum se va sfîrşi această poezie* de Matei Vişniec, din volumul *Oraşul cu un singur locuitor*, unde progresia textului, vers după vers, pînă la final, avîndu-l ca protagonist pe poetul însuşi, „pune în scenă" gîndurile şi gesturile acestuia, înainte ca el să fi terminat de compus aceeaşi poezie. Vişniec este în propriile poeme un *regizor* versatil care tematizează dezinvolt şi ironic mecanismele poeziei, exhibînd la modul cel mai deschis convențiile literare. Componenta *dramatică* a poeziei lui Vişniec, scrisă după acest model, constă tocmai în faptul că autorul nu numai că îşi organizează textul ca situație scenică, într-o sală imaginară şi cu spectatori prezenți, dar în plus pseudo-acțiunile, monologurile adresate şi dialogurile poetului au în primul rînd sensuri reflexive, de scenă (aici cu pantomimă) jucată pentru public/cititor.

Anunțîndu-şi cititorul în poem că de fapt acesta din urmă nu există încă, autorul transgresează aproape imperceptibil granița dintre text şi metatext. „Descrierea" ironică a actului însuşi al scriiturii, ca proces gradual, cu trimiteri explicite la recuzita lumii teatrului şi prezentat ca *spectacol-performance*, înglobează lumea întreagă. Povestea scriiturii a înlocuit prezentarea de conținuturi, motive poetice mai previzibile. Un atare mecanism autoreferențial funcționează în acelaşi mod în *performance*-ul teatral propriu-zis, unde spectatorilor li se arată parcursul creării şi evoluției regizorale a spectacolului, ceea ce antropologul şi filozoful Gregory Bateson numea „metacomunicare", cu posibilitatea de extindere a conceptului

[56] Richard Schechner, *Performance. Introducere şi teorie*, p. 15 şi, respectiv, p. 91.

şi la alte domenii, nu doar artistice.[57] Este fundamental postmodernă, atît în versurile, cît şi în teatrul lui Vişniec, intenţia de a aboli graniţele dintre artă şi experienţa directă a realităţii. Iată de ce acest tip de poezie postmodernă poate fi interpretat (şi la alţi colegi de generaţie) ca practică a *performance*-ului:

> Despre cum se va sfîrşi această poezie / nu se ştie încă nimic / […] / nimeni nu vrea să piardă finalul / şi fiecare locuitor al oraşului / mă priveşte printr-un ochean / eu mă scol mă îmbrac / îmi beau cafeaua / ştiu că sînt exasperant / dar nu le pot spune atît de uşor / cum se va sfîrşi această poezie / chiar şi regele şi consilierii / şi-au adus cîteva fotolii / s-au aşezat ceva mai în faţă / şi aşteaptă să vadă cum se va sfîrşi / această poezie.[58]

Exemplificările din poezia generaţiei pe această temă pot fi multiplicate, căci toţi poeţii care vor face obiectul prezentei analize sînt autori de *performance*-uri poetice, desigur, fiecare recurgînd la procedeu în proporţii diferite şi cu variaţii personale care-i individualizează.

Un alt fenomen interesant, care defineşte predominant poetica lui Vişniec – poet, dar şi redutabil dramaturg – constă în frecventa *conjuncţie a metapoeziei cu mărcile ceremonialului, care participă la „punerea în scenă" a lumii din text* cu ajutorul celor mai diferite mijloace dramatice. Acest tip de viziune apare şi la Traian T. Coşovei, cu diferenţele specifice care vor fi expuse la timpul potrivit.

Intervenţia în text (dar şi-n orice eveniment-*performance*) a autorului cheamă deseori în spaţiul operei pe *cititor ca performer, co-participant* sau *co-autor*, astfel încît procesul constituirii operei se revelează cu atît mai „vizibil" şi inte-

---

[57] Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, University of Chicago Press, Chicago, 1972, p. 178.

[58] Matei Vişniec, *Despre cum se va sfîrşi această poezie*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, Albatros, Bucureşti, 1982, p. 66.

ligibil pentru citiror/beneficiar. Iată două exemple: în textele lui M. Cărtărescu – finalul deschis şi reiterat din *Levantul* şi convocarea directă a cititorului, ca şi a Cititoarei în întreaga sa producție poetică. La M. Vişniec, sînt de reținut poemele adresate unui „voi" generic, „doamnei", „domnului" sau altor interlocutori nenumiți întotdeauna cu precizie în versuri, dar prezenți, atîta vreme cît majoritatea poeziilor conțin părți ori sînt în întregime monologuri adresate de către un personaj-narator, alter ego al scriitorului. Aşa cum la intrarea în teatru spectatorii sînt întîmpinați fie de regizor, fie de actori, la rîndul lui poetul se adresează cititorului, îl întîmpină cu propriile mijloace retorice. Într-un sens mai general şi mai tehnic, cititorul e invitat să decodifice pasajele intertextuale şi alte enigme ale literaturii de grad secund care abundă în poezia optzecistă. Eventualul refuz al acestei provocări hermeneutice lansate de autor cititorului ar bloca accesul ultimului către stratificarea multiplă a textelor.

Aşa cum un regizor împinge o piesă/un spectacol de teatru spre *performance*, implicînd în joc inclusiv tehnicienii şi maşiniştii, un poet oferă în versurile sale detalii dintre cele mai subtile despre condițiile, mijloacele şi strategiile prin care îşi scrie el poezia. Tema va fi dezvoltată în capitolele următoare, prin analiza versantului metapoetic din opera diferiților colegi optzecişti. În ceea ce îl priveşte pe M. Vişniec, voi propune în special exemplificări din ciclul *Descrierea poemului*, cuprins în volumul *Oraşul cu un singur locuitor*, din cîteva piese de rezistență incluse în culegerea de *Poeme ulterioare*[59] şi din ultimele arte poetice „presărate" în placheta *La masă cu Marx*, negrupate de autor într-un ciclu de sine stătător, dar care pot fi delimitate tematic ca atare.[60] La mai mulți dintre autori, metatextualitatea şi intertextualitatea apar

[59] Idem, *Poeme ulterioare* (1987-1999), Cartea Românească, Bucureşti, 2000.

[60] Idem, *La masă cu Marx*, Cartea Românească, Bucureşti, 2011.

întrepătrunse, contribuind în mod decisiv la conturarea viziunii globale din opera fiecărui autor.

În *Levantul*, de pildă, aceste valențe ale *performance*-ului se actualizează mai întîi într-un sens foarte apropiat de cel din teatru, prin ideea de a dramatiza *Cîntul al unsprezecelea (variantă)*, în care există un *performance*-ramă – cu un fir tematic coerent, țesut din diferite tablouri, echivalente ale „modulelor teatrale", care compun dispunerea perpetuu variabilă a mini-pieselor în poetica *Teatrului descompus* de Vişniec.[61]

Pe de altă parte, contactul cu modelul *performance*-ului de tip teatral se păstrează grație opțiunii autorului de a vorbi despre părțile textului numindu-le „vitralii",[62] ceea ce se traduce într-o invitație (lansată în mai multe rînduri) astfel încît cititorul să recepteze/vizioneze – am putea spune – poemul în ansamblul lui ca pe un spectacol în plină desfăşurare, cu decoruri care se succed ca la sfîrşitul *Cîntului al treilea*.[63] Ideea dispunerii succesive a acestor „scene"-tablouri conduce la comentariul lui Georges Banu[64] rezervat „teatrului descompus", idee pe care – iată – o intuieşte şi Cărtărescu: opera ca parcurs al unei „expoziții", în interiorul căreia fiecare „tablou" se prezintă în raport cu celelalte în secvență paratactică. Aceasta este şi una dintre trăsăturile teatrului postmodern. Sau, extinzînd perspectiva, după formula omo-

---

[61] Idem, *Teatru descompus sau Omul-ladă-de-gunoi*, Cartea Românească, Bucureşti, 1998.

[62] Mircea Cărtărescu, *Levantul*, Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 144.

[63] Idem, *Levantul*, p. 45: „Maşinişti, la manivelă! Derulați un alt decor!". Natura structural dramatică a *Levantului* a fost observată inclusiv de o regizoare cu prestigiul Cătălinei Buzoianu, care a şi pus în scenă opera în 1999, cu Theatrum Mundi.

[64] Georges Banu, „Matei Visniec ou de la Décomposition", în Matei Visniec, *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, prefață de G. Banu şi un „Avertissement" de M. Vişniec, L'Harmattan, Paris, 1996, pp. 7-9.

logată în *O seară la operă*, *Levantul* este o înşiruire de recitări de texte lirice şi de cîntece, un spectacol debordînd de fibră dramatică (actoricească şi regizorală), susţinut spontan de numeroşi interpreţi, chiar personajele poemului.

E util să facem distincţia dintre teatru şi *performance* teatral, întrucît aceşti termeni vor apărea deseori în aplicaţiile care urmează, chiar dacă diferenţa de sens dintre cele două forme de manifestare scenică nu sînt întotdeauna sesizabile. Cum afirmă Richard Schechner, *performance*-ul teatral este o categorie amplă, conţinînd în ea teatrul, extensibilă la „întreaga constelaţie de evenimente, cele mai multe dintre ele petrecîndu-se neobservat, care au loc în/între interpreţi şi spectatori din momentul în care primul spectator intră în cîmpul *performance*-ului – perimetrul teatrului – pînă în clipa în care pleacă ultimul”.[65]

Coagulat din deconstruiri intertextuale şi din alte tipuri de deturnări de sens ale unor piese sau teme clasice ale dramaturgiei, *performance*-ul teatral nu mai implică predominanţa unui fir narativ, deşi, uneori, se întreţine încă iluzia existenţei lui. Similar, în poezia-*performance* a generaţiei ’80, discurs eminamente prozaic, firul aşa-zis narativ nu permite dezvoltări epice propriu-zise, personajele rămînînd „de hîrtie”, reduse de obicei la statutul de marionete, măşti, voci care reproduc replici ale altor personaje (mai) celebre, creaturi cu profiluri mecanomorfice, animale vorbitoare, grațioase sau înspăimîntătoare, reprezentări onirice, unele desprinse parcă din universul SF. În „scenariile” cu ramă epică din majoritarea partiturilor poetice ale lui Vişniec, mai ales cele din primele două volume, *La noapte va ninge* şi *Oraşul cu un singur locuitor*, se ascund de fapt nişte pseudo-acţiuni, modelate după tiparul parabolei.

[65] Richard Schechner, *Performance. Introducere şi teorie*, p. 29.

Pe de altă parte, la Mircea Cărtărescu *focus*-ul este multiplu, în poem derulîndu-se mai mult de un eveniment sau, în alte cazuri, lumile convocate în discurs sînt paralele, mixte (cadrul citadin se intersectează cu mediul domestic, dar şi cu imensitatea galaxiilor şi cu fascinația microcosmosului sau a livrescului enciclopedic), toate „acțiunile" petrecîndu-se simultan. Schechner foloseşte în aceste cazuri termenul „multifocus". Exhibînd simularea epicului, pe de-o parte, şi suprapunînd exuberant straturi de universuri, pe de alta, o asemenea poezie este interpretabilă din perspectiva *performance*-ului.

Păstrînd aceeaşi cheie de lectură, semnificațiile jocului de tip *performance* enunțate mai sus se pot multiplica şi adînci dacă într-un poem una dintre dimensiuni sau cea principală (aspect întîlnit frecvent la Vişniec) este de natură explicit dramatică, teatrală. Ideea de spectacol se declină, astfel, în sensul cel mai propriu al termenului, şi anume în acela de punere în scenă bizară, cu mijloace de decor modeste şi figurație minimă, dar cu sugestia omniprezentă a ceremonialului, în registru serios sau, ca la Vişniec, comic. Spectacolul se converteşte în *happening* la Cărtărescu, cu scenariu calculat la scară cosmică, cu „regie" amplasată în mediu bucureştean, cu vitrine, reclame şi sclipiri diamantine, răzbătînd din unghiurile cele mai neaşteptate de „peisaj" ori de platou cinematografic, surprins în plin proces de producere a imaginilor poemului.

Trebuie subliniat că spectacularul din piesele de rezistență ale nucleului central al generației '80 se distinge, grație intertextualității, printr-o accentuată dramatizare a poeziei, prin travestirea ei carnavalescă în discurs preponderent scenic şi registru ironic-parodic, ajungînd pînă la o extinsă comedie a literaturii şi limbajului. Efectul de familiaritate şi empatie cu cititorul este generat de explozia oralității din texte, ca şi din titluri, şi se propagă grație „*aparté*-urilor" auctoriale (auto)ironice şi citatelor, parantezelor, figurilor

literaturii de grad secund prin intermediul cărora se vehiculează inclusiv precizări fanteziste ori mici chei de lectură.

Imaginea scenariului cinematografic apare şi la Vişniec pentru a simula fericirea – de fapt – absentă, într-un poem remarcabil, *La noapte va ninge*, care, aşezat la finalul celui de-al doilea ciclu, *Apologetica*, al volumului de debut (cînd în mod obişnuit ar fi trebuit să ocupe locul „prologului"), obligă la reparcurgerea mentală în sens invers a opului şi la coroborarea sensurilor, însumîndu-le ideal şi pe cele din ciclul următor, *Terapeutica*. Vestea că va ninge este primită de locuitorii oraşului cu bucuria unui miracol în care nu mai credeau, indicînd în subtext, la modul parabolic o imagine a normalităţii îndelung sperate. Dar, prin răsturnarea planurilor, euforia naivă răsfrîntă în lumina reflectoarelor revelează în fond artificialitatea unui scenariu fabricat cu mijloace cinematografice, expusă ca atare cititorului.

Un alt exemplu care ilustrează această temă îl întîlnim la Florin Iaru în *performance*-ul literar şi totodată scenic din *Pasivul absent*. Versurile introduc pregătirile regizorale dinaintea unui spectacol, efectuate de tehnicieni, inginer, actori, sufleor. Poezia înregistrează, deci, pas cu pas, progresia operei duble, pe cale de-a fi produsă. Piesa din poem povesteşte patimile lui Isus. Treptat, semnificaţiile comenzilor tehnice încep să se transforme în aluzii la cotidianitatea sumbră şi opresivă a istoriei concrete: „Spectacolul? Un dezastru. Ne-au lăsat galaxia fără astru / […] / Au stins becuri. / Au aprins un soare. Au tras sforile spînzurătoare. Au cravaşat anii. Au înmulţit banii. Au deşurubat spectatorii".[66] Semnificativ, singurul pasaj intertextual se reduce la o replică a lui Farfuridi: „ai curaj, ca mine".[67] Prin urmare, tehnicile relativizării, ironia,

[66] Florin Iaru, *Pasivul absent*, în *La cea mai înaltă ficţiune*, Cartea Românească, Bucureşti, 1984, pp. 105-106.
[67] *Ibid*., p. 108.

parodia, ludicul şi – iată – şi intertextualitatea ascund fondul grav al unei lumi alienate, elementele fiind conotate atît existenţial, în sens larg, cît şi etic-politic.

Manifestînd o anume afinitate cu americana *the performance poetry*, care nu trebuie exagerată, căci diferenţele sînt substanţiale, se poate totuşi afirma, cum anticipam în *Introducere*, că poezia optzecistă a fost o practică literară performativă, iar toate amintirile şi declaraţiile din interviuri ale poeţilor şi criticilor referitoare la ambianţa lecturilor din cadrul întîlnirilor acestora o confirmă. Iată mai întîi ce crede Nicolae Manolescu despre atmosfera „şedinţelor", criticul care i-a descoperit, le-a ascultat şi comentat – primul – poemele la Cenaclul de Luni, fondat în 1977 şi condus de domnia sa, cu acea disponibilitate intelectuală şi generozitate proiectată spre valorile viitorului, ca mai apoi, an după an, să le întîmpine entuziast volumele de poezie publicate începînd din 1979, cînd a apărut primul, *Ninsoarea electrică*, al lui Traian T. Coşovei. Dincolo de ţinuta profesionistă a discuţiilor, cu totul remarcabilă, profesorul Manolescu afirmă că tocmai atmosfera în care se purtau acestea l-a fermecat:

> Cenaclul de Luni s-a numărat printre cenaclurile unde nivelul discuţiilor a fost foarte, foarte ridicat. [...]. [Atmosfera] Era destul de degajată şi de plăcută, pentru că, deşi nu se menajau între ei, şi-şi spuneau, prieteni buni fiind, de altfel, unii cu alţii, îşi spuneau verde-n faţă ce credeau, o făceau cu umor, se distrau, «masacrele» se refereau de obicei la oameni evident netalentaţi şi care nu făceau parte din cercul prim al cenacliştilor, erau aderenţii, să spun aşa, aderenţele, marginalii, dar chiar cînd se judecau foarte sever între ei, o făceau cu zîmbetul pe buze, cu inteligenţă, cu foarte mult umor, chiar dacă observaţiile erau dure în fond.[68]

[68] Interviu cu Nicolae Manolescu, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generaţia '80". Interviuri*, Tracus Arte, Bucureşti, 2011, p. 378.

Este semnificativ şi faptul că aceleaşi confesiuni insistă asupra caracterului de poetică în act, pe cale de a se optimiza, rafina, căci era supusă la momentul rostirii unui examen critic acut din partea celor prezenţi, ei înşişi experţi în formare în scrierea literaturii. Tot astfel rememorează spiritul cenaclului şi criticul Ion Bogdan Lefter, coleg al aceloraşi poeţi şi membru al nucleului principal, care a anunţat şi argumentat teoretic la jumătatea anilor ’80, pentru prima oară în mod sistematic şi aprofundat în cultura română, afirmarea unei noi atitudini şi sensibilităţi literare, şi anume, postmodernismul românesc, luînd parte apoi ca militant neobosit la toate „bătăliile” culturale pentru impunerea conceptului. În declaraţia sa, care surprinde pe deplin profilul multiform al cenaclului, spiritul critic şi jocul – elementele cardinale în formula oricărui *performance* – apar numite printre atitudinile recurente ale şedinţelor la care a participat:

> În cei şase ani şi ceva cît a existat, Cenaclul de Luni a întreţinut o atmosferă extraordinară, care nu poate fi decît schematizată prin descriere. Încerc, totuşi, şi aleg trei cuvinte: profesionalism, competitivitate, prietenie. Din ele derivă: exigenţă, spirit critic, ambiţie, idealuri înalte, camaraderie, stimulare reciprocă – totul pe un fundal destins, deschis ironiei şi jocului.[69]

În fine, o ultimă declaraţie din cele încă multe citabile, cea a poetului Bogdan Ghiu, care pune la rîndul său accentul pe inteligenţa reacţiei critice a ascultătorilor, exprimată ironic prin rîs, şi care, însumată consideraţiilor anterioare, justifică cu atît mai mult compararea primei modalităţi de receptare a poeziei generaţiei ’80, în spaţiul-laborator al cenaclului puternic marcat de joc, cu un scenariu de *performance*:

---

[69] Ion Bogdan Lefter, *Puzzle cu „noul val”. Addenda la falsul tratat de poezie* Flashback 1985, Paralela 45, Piteşti, 2005, p. 216.

> Deja, însă, din timpul lecturilor, reacția critică se făcea marcată prin rîsete, se comunica prin rîs foarte mult, celebrele hohote de rîs, izbucniri de rîs ale lui Florin Iaru. [...]. Am rîs enorm, enorm, pentru toată viața. Pot să fiu trist pînă la moarte acuma, pentru că am rîs pentru cîteva generații de-aici înainte. Era o atmosferă extraordinară de competiție, de competență și de veselie. [...]. De altfel, pe atunci trăiam în cenaclu, neputînd publica pe hîrtie, ne publicam oral, cum spuneam noi.[70]

Tot în sprijinul recunoaşterii apartenenței poeticii generației ’80 la toposul spectacularului şi al jocului poate fi asociat ca element suplimentar limbajul folosit de critica literară, care, contaminîndu-se de imaginarul şi mijloacele formale ale acestei literaturi, nu ezită să emită comentarii şi judecăți de valoare prin apel la terminologia lumii spectacolului de teatru sau a circului.

De pildă, referindu-se la volumul de debut al lui Florin Iaru, *Cîntece de trecut strada* (1981), Ion Bogdan Lefter îi precizează natura figurației lirice şi a expresivității de ordin formal recurgînd la imaginile iluzionismului şi ale clovneriei: „Cu aerul că scoate tot felul de minuni dintr-un joben lucios, Florin Iaru compune poeme destinse, în care procedeul cel mai frecvent e, ca să spun aşa, «farsa» poetică, ticluită pe toate căile posibile şi imposibile”.[71]

Chiar şi despre „cel mai postmodern dintre modernişții noştri de sfîrşit de secol şi cel mai modernist dintre primii noştri postmoderni”, adică despre Ion Stratan, criticul formulează paragraful de deschidere dintr-o cronică la *Lumina de foc* (1990) – publicată inițial în *Contrapunct* şi

---

[70] Interviu cu Bogdan Ghiu, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup... Interviuri*, p. 258.

[71] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, Paralela 45, Piteşti, 2010, p. 77.

reluată tot în volumul *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească –*, ca şi cum ar fi vorba despre un regizor năstruşnic, un virtuoz al „punerii în scenă" de jocuri lingvistice: „El pune în scenă un spectacol lingvistic absolut deconcertant, schițînd contururi pe care apoi le «joacă» rapid, distorsionîndu-le, amestecîndu-le, făcînd din ele mărgelele de sticlă ale unei euforii permutaționale".[72]

Sau, analizînd prima carte de versuri a lui Romulus Bucur, *Greutatea cernelii pe hîrtie*, acelaşi critic observă că există un „personaj", mereu acelaşi, care „stă în centrul scenei de-a lungul întregii cărți, confesîndu-se sau descris la persoana a treia". Acesta aduce „împrejuru-i, din prezențe, amintiri şi sugestii, datele unei existențe banale la suprafața evenimentelor şi profunde în planul gîndirii şi simțirii".[73] Prin urmare, placheta întreagă este asimilabilă unui discurs adresat sub formă de monolog sau de „rezumat" al existenței, un poem precum *Omul cu chitara* apărînd drept o „înscenare" pe fondul melancoliei acute.

Aceeaşi perspectivă a analizei transpare deseori şi din cronicile lui Nicolae Manolescu dedicate poeziei generației. De exemplu, autorul plasează lumea magică, structural ludică din *1, 2, 3 sau ...* (1980) a lui Traian T. Coşovei sub specia „lirismului funambulesc",[74] iar într-un pasaj din prezentarea volumului *Poemele siameze* (1983) identifică o trăsătură transversală din versurile creatorului acestuia, şi anume:

---

[72] *Ibid.*, p. 191.

[73] Idem, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, pp. 172-173.

[74] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, *Poezia*, Aula, Braşov, 2001, p. 346. Părți substanțiale din conținutul fiecărei cronici dedicate autorilor din generația '80, incluse în acest volum, au fost absorbite în profilul respectivului poet din lucrarea sa monumentală, *Istoria critică a literaturii române*, Paralela 45, Piteşti, 2008.

> Lirismul lui Traian T. Coşovei nu este din speţa celui direct confesiv. L-aş numi spectacular. Poetul închipuie spectacole ale sufletului, mici scene şi tablouri aparent fanteziste, pe care le scaldă în lumina multicoloră a unor reflectoare invizibile.[75]

Prin formula lirismului spectacular criticul indică de fapt caracterul ficțional al reprezentărilor care compun lumea poemelor lui Coşovei şi propensiunea acestuia de a-şi înscena sentimentele. Exemplele care se pot decupa din Nicolae Manolescu sînt mult mai numeroase, căci autorul acordă o atenție specială aspectelor ludice din versurile generației ’80.

În capitolul despre poezie din studiul său dedicat postmodernismului autohton, Mircea Cărtărescu defineşte poemul optzecist „standard”, menționînd printre altele „ludicul pervaziv – de la nivelul jocului de cuvinte la cel al situațiilor «dramatice»”.[76] Iată astfel indicate coordonatele unei adevărate estetici a jocului poeziei. În accepția autorului, respectiva formulă lirică dă naştere unui „spectacol total, o feerie senzorial-intelectuală ce redescoperă, pe urmele poeților de la Albatros, ale lui Dimov şi Brumaru, Foarță şi Dinescu, *plăcerea* fundamentală a lecturii”.[77]

Criticul Ion Pop a rezervat un studiu întreg accepțiilor şi motivațiilor jocului în lirica românească modernistă, consacrînd un capitol, îmbogățit în ediția din 2006,[78] şi poeziei generației ’80. În continuarea schemei propuse în această secțiune cu privire la modelul *performance*-ului şi ludicului ca grile de lectură pentru interpretarea poeticii optzeciste şi postmoderne se pot asocia sugestii din *Jocul poeziei*, apelînd mai ales la acele contexte în care Ion Pop pune în evidență

[75] Idem, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, p. 352.
[76] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 371.
[77] Idem. Evidențierea în caractere cursive îi aparține autorului.
[78] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2006.

cîteva dintre resorturile apetenței pentru spectacol şi înscenare a acestor poeți.

Am notat deja că jocul însoţeşte demersul de reactualizare a specificului limbajului poetic pentru „promoția" din ultimul deceniu de dictatură, într-un moment în care grupul simțise mai puternic decît generația '60 sau '70 nevoia reformării poeziei româneşti, sub presiunea unei mai profunde implicări critice în realitatea imediată. Jocul poeziei devine joc cu limbajele convenționalizate, *ars combinatoria* ironică, parodică, „citaționistă", într-o logică în care funcția polemică a ludicului reprezintă de fapt expresia revitalizării sensibilității.

Unul dintre aspectele cele mai interesante transpare din modul aşa-zis deturnat în care angoasele, melancolia, crizele de orice tip se rezolvă spectacular, „în înscenare şi regie, în retorica mimată, «subversivă», a discursurilor moştenite, în exhibarea mozaicului pestriț al memoriei livreşti integrate într-o biografie comună", cu consecința că „regia universală, dezvăluirea culiselor marelui spectacol mundan nu alimentează o retorică a dezamăgirii".[79] Deturnarea este, aşadar, un efect al lucidității critice, exprimată prin umor şi ironie, citare, pastişă şi parodie, ceea ce relativizează tensiunile şi crizele, făcînd mai greu perceptibilă tragedia şi implicarea existențială în învelişul cuvintelor, prinse în constelații caleidoscopice şi multicolore, ce iau, în schimb, înfățişarea destinsă a spectacolului burlesc.

O asemenea atitudine dezvăluie o anumită precaritate a jocului însuşi. Cum constată şi Ion Pop cu referire la lirica modernistă, dar observația se poate extinde fertil şi la cea a generației '80, „toposul spectacularului" se instaurează atît *la nivelul reprezentării, universului exterior* – ca «joc al lumii» [...], cît şi la cel al *înscenării de sine*.[80] Cu alte cuvinte „jocul

[79] *Ibid*., pp. 416-417.
[80] *Ibid*., p. 21. Evidențierile în caractere cursive îi aparțin autorului.

lumii", susţine criticul, este indisociabil de „jocul poeziei" sau, aşa cum reformulează autorul mai departe, „jocul ironic cu convenţiile e şi *înscenare* a discursului, şi *reprezentare teatrală* a eului".[81]

Modernismul şi neomodernismul îi transmit postmodernismului anilor '80 o serie de trăsături ludice, pe care acesta le rafinează şi intensifică pînă la apogeul virtuozităţii, de la cele analizabile din unghi strict formal (asonanţe, aliteraţii, jocul cu imaginile) pînă la predilecţia pentru înscenarea ironică a poemului, la teribilismul şi gustul pentru farsă moştenit de la avangardă, la imagistica barocă a lui Şerban Foarţă şi Leonid Dimov. Evident, şi motivaţiile se schimbă, cum se va putea constata.

[81] *Ibid.*, p. 26. Evidenţierile în caractere cursive îi aparţin autorului.

# CAPITOLUL II
# Între „presiunea intertextuală” şi intertextul cu realitatea. Traian T. Coşovei, Florin Iaru, Alexandru Muşina, Romulus Bucur

## II.1. Jocurile Infantei, muzicile şi melancolia sau „lirismul funambulesc” al lui Traian T. Coşovei

Traian T. Coşovei este unul dintre reprezentanții generației ’80 în a cărui lirică „jocul poeziei” şi „poezia jocului”, lumea ca joc şi jocul ca lume, pentru a apela la conceptele lui Ion Pop amintite în capitolul precedent, îşi găsesc una dintre cele mai spectaculoase ilustrări. Considerațiile următoare vor încerca să surprindă modul în care se înfățişează şi întrepătrund aspectele ludicului în volumele poetului apărute în deceniul nouă, dând naştere, în tripla lor valență, atît unor spectacole ale lumii şi ale discursului poetic, cît şi ale sinelui care le pune în scenă.

Comentînd placheta *Poemele siameze* (1983), Nicolae Manolescu remarca trei caracteristici ale versurilor lui Coşovei, care pot fi extinse fertil şi la alte volume: „tonul sărbătoresc, arta spectacolului şi o surdă, incurabilă melancolie”.[1] Asistînd la suprapunerea şi decantarea acestor „principii” în retorta poeziei, sub efectul unei complicate *ars combinatoria*, cititorul ajunge să perceapă o dramă interioară camuflată

[1] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, *Poezia*, p. 354.

necontenit de exuberanța jocului imagistic fastuos, într-o logică în care spectacolul este preferat fără doar şi poate expunerii directe a sentimentelor.

Din prima carte, *Ninsoarea electrică* (1979), mă opresc mai întîi asupra primelor cuvinte, cele din epigraf, care o anunță, o reprezintă şi o rezumă. Tocmai acestui segment dintr-o operă, Antoine Compagnon îi acordă statutul de citat prin excelență, adică de simbol şi indiciu al relației textului citant cu un alt text şi un alt autor. Într-o atare accepție, epigraful deschide o cale de acces privilegiată spre conținutul şi sensul operei, autorul alegându-l ca „decorație ostentativă" pe pieptul său, indiferent dacă motto-ul va fi sau nu obiectul unei deturnări sau negări.[2]

Cuvintele lui Ovidiu din *Ars amandi* („Lucrurile vechi pe alții să-i bucure, eu fericit sînt / Că m-am născut într-un ev pe potriva inimii mele") îi oferă lui Coşovei prilejul de a recunoaşte pe ton ludic-ironic că sensibilitatea sa este în acord cu aceea care a fost denumită doar cîțiva ani mai tîrziu drept postmodernă. Indicația e importantă şi pentru interpretarea celorlalte cărți, şi ele prezentînd „simptomele" noii atitudini.

De pildă, al doilea poem, dedicat lui Nicolae Manolescu, este o variație pe tema cea mai frecventă a ciclului cu care se deschide volumul: oroarea de nichel se referă de fapt la unul dintre semnele existenței mecanice, lipsite de expresie şi relief şi la ceea ce se opune umanului, golindu-l de substanță.[3] Condiția mecanomorfă a reprezentărilor şi a personajelor lirice, des prezentă în această plachetă, se situează în continuarea experiențelor avangardei, recontextualizată în ambianța sfîrşitului de secol ca expresie a revoltei împotriva

[2] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, p. 337. Cf. *ibid*., p. 228.

[3] Traian T. Coşovei, *Nichel*, în *Ninsoarea electrică*, Cartea Românească, Bucureşti, 1979, pp. 8-9.

formelor de viaţă şi artă sclerozate, a lipsei autenticităţii trăirii şi ca negare vehementă a înregimentării gîndirii *tout court*, asimilabilă în poemul *Maşina de stropit străzile* unei adevărate spălări a creierelor.[4] Cît despre posibilitatea unei continuităţi de acest gen, diferit de alţi colegi de generaţie, poetul însuşi declara într-un interviu că nu este un adept al demolării tradiţiei proclamate de o anumită orientare a avangardelor istorice, preferînd „aripa creativă a spiritului avangardist", care s-a perpetuat în literatura română postbelică şi contemporană.[5]

Denunţarea rutinei din viaţa cotidiană (inclusiv a iubirii înfrînte de inautenticitate, de lipsa emoţiei) propune în *Mereu acelaşi* o dezvoltare a motivului eminescian din versul *Glossei*, „Toate-s vechi şi nouă toate". Acesta, ca şi nuanţele tristeţilor, nostalgiilor, deziluziilor, este întotdeauna orchestrat de o muzică de alămuri, care degajă un aer ceremonial straniu.[6] Ideea de orchestraţie muzicală este dată şi de repetiţia deseori triplă a unor versuri cheie.

Dintre poemele dedicate colegilor de generaţie (Magdei Cârneci, lui Florin Iaru, lui Mircea Cărtărescu) cuprinse în volumul *Cruciada întreruptă*, îl reţin pe cel destinat lui Ion Stratan, *Una, două, sau poate chiar trei fantasme*. L-am selectat mai întîi pentru că prefigurează prin titlu motivul ludic din majoritatea poemelor din volumul ulterior, iar mai apoi pentru inserţia de citate aşa-zis nonculturale, constînd în trei texte de reclame, cărora li se alătură o scurtă scenă de conversaţie. Iată, deci, două elemente ale oralităţii unei poezii, cea anticipator postmodernă, care va fi altfel decît poezia anterioară.[7]

---

[4] Idem, *Maşina de stropit străzile*, în *Ninsoarea electrică*, pp. 31-32.
[5] Interviu cu Traian T. Coşovei, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generaţia '80". Interviuri*, p. 227.
[6] Traian T. Coşovei, *Mereu acelaşi*, în *Ninsoarea electrică*, p. 17.
[7] Idem, *Una, două, sau poate chiar trei fantasme*, în *op. cit.*, p. 29.

Apare în repetate rînduri cuvîntul „singurătate”. În *Recviem*, parafrazînd, tatăl a vîndut şi apa din fîntînă ca să-l scape de singurătate;[8] recurentă este şi dorința de a uita, de a se vindeca de sentimenul unei pierderi ireversibile,[9] iar „nostalgia este aşternută pe străzi”.[10]

Acompaniind aceste date temperamentale, prezente apoi în toate volumele din anii ’80, acordurile şi ritmurile muzicale, orchestrele şi muzicanții sînt şi ei omniprezenți. *Maşina de stropit străzile*, citată anterior, ca şi *Stare de spirit,*[11] este o partitură în versuri cu adaosuri de sonorități onomatopeice, care conduc la ideea de improvizație pe tonuri de jazz şi ritm lent, cu repetiții, reveniri şi dezvoltări de motive literare. Lentoarea implacabilă orchestrează toposul anulării vitalului în prima poezie şi îmbătrînirea sentimentelor în a doua. Poetul vorbeşte în *Maşina de stropit străzile* despre un *demi-langage*, o formă de opoziție față de tehnicismul placat în mod terifiant pe uman, înțeles şi ca expresie a anchilozării gîndirii, căruia îi contrapune un idiom între muzică şi poezie: „Clack, din palme, clack, clack şi trece / maşina de stropit străzile / peste tinerii sărutîndu-se prin parcuri. / Clack, din palme, / clack, clack! / Surtout ne dérangez pas je vous prie / la rondeur de mon demi-langaje…”

Figurația se manifestă în mici spectacole, în *fragmente de performance*, făcînd posibile, în accepția lui Cărtărescu, o „comedie arcimboldescă a obiectelor”,[12] dar şi o atmosferă şi o compoziție a „scenografiei”, esențialmente hibride, amestec de sentimente şi obiecte tehnologice sau mecanice, de inflaționare sentimentală, „orchestrate”, în acelaşi timp, după

[8] Idem, *Recviem*, în *op. cit.*, p. 25.
[9] Idem, *Începusem să pierd*, în *op. cit.*, pp. 39-40.
[10] Idem, *Cîntec trist deasupra acoperişurilor*, în *op. cit.*, p. 23.
[11] Idem, *Stare de spirit*, în *op. cit.*, pp. 46-47.
[12] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 373.

modele retorice desuete şi discurs oral, elocvent, ancorat în concretul imediat. Mircea Cărtărescu indică totodată diferența față de intențiile şi de „sensibilitatea" avangardelor: „Sentimentul dominant este de irealitate şi melancolie. Recuzita (în care se distinge, de fapt, schimbarea cea mai semnificativă față de poeticile precedente) este una a simulacrului (nichel, vopsea, cauciuc) şi a reconstrucției imperfecte a realității, ca în arta machetelor sau a simulării tridimensionale pe computer".[13] De unde şi motto-ul din T. S. Eliot, pe jumătate ironic, de la al doilea ciclu: „Şi reci sînt simțurile, şi pierdut *este motivul acțiunii*", cu evidențierea sintagmei de către poet, pentru a revela spectacolul langorii sentimentale, dar şi caracterul lui de simulacru.

Un element specific lui Coşovei în ansamblul generației, precum şi formă a jocului cu literatura este rețeta poeziei vizuale, cu ascendent în caligramele apollinairiene. Versurile se ordonează în trepte, tăiate geometric şi ascultînd de intenții grafice precise. În poemul *Pe cînd ea cobora scara* aşezarea în pagină sugerează chiar coborîrea iubitei cînd spre dreapta, cînd spre stînga, în timp ce parcurge mai multe niveluri de trepte.[14]

O posibilă reminiscență bacoviană, pe care Ion Bogdan Lefter o notează în legătură cu titlul cărții,[15] a reverberat probabil şi-n poemul *Blestemata de roată*, unde sentimentele eului liric par că derivă din apăsarea metalică şi impresia de gravitate implacabilă care oprimă strivitor în *Plumb*. Tot aici (dar nu numai) apar anticipate cîteva trăsături ale lumii Infantei din volumul următor, *1, 2, 3 sau…*, propunîndu-se o figură feminină himerică şi percepția propriei iubiri ca „un

[13] *Ibid*., p. 374.
[14] Traian T. Coşovei, *Pe cînd ea cobora scara*, în *op. cit.*, pp. 50-53.
[15] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, p. 213.

joc de copii numai în trecere printr-o lume de oglinzi / împuşcate cu pistoale cu doape la bîlci".[16] Analog, în poemul *Rondul de noapte*, numărătoarea pînă la trei, orchestra şi muzicanții, tot acest decor reprezintă scena de pe care poetul îşi declamă singurătatea.[17] Interesant de notat că, aşa cum se întîmplă şi în *Oraşul cu un singur locuitor* al lui Matei Vişniec, percepția solitudinii atrage după ea ideea de spectacol, de punere în scenă. Îi desparte însă tonul discursiv, prea puțin prezent la Vişniec.

„Starea de spirit" (sintagmă atît de dragă lui Coşovei, dar nenumită ca atare în text) apare încă o dată acompaniată de o muzică cu accente funebre şi sugerată prin referințe intertextuale la figuri care conduc spre ideea de crimă, măcel: capul boierului Moțoc, „urîtul cap al Mariei Antoaneta", trupul înecat al lui Arhimede, bătălia de la Waterloo. Tot o bătălie, cea de la Rovine, este asociată oboselii existențiale. „Intermezzo-ul" reiterat de trei ori secundează sentimentul singurătății astfel „deghizat".[18]

Secțiunea finală a cărții, *Bunicul „entre deux guerres"*, cuprinde poemul eponim dedicat lui Nichita Stănescu, care va fi comentat în legătură cu alt volum unde apare reluat într-un context intertextual foarte interesant. Precizez acum doar că soldații, îngerul, „distribuiți" şi-n recuzita altor piese de rezistență, ca şi anumite structuri discursive punînd accentul pe elocvență, mai mult decît pe imagine, sînt voit resemantizate de către tînărul (pe atunci) poet în spiritul şi pe urmele maestrului, aşa cum critica literară a şi remarcat de altfel.

Un ultim intertext, de data aceasta shakespearian (macbethian), apare într-un poem-pledoarie pentru onestitatea sentimentelor şi a trăirii. Cînd „luminile oraşului par un

[16] Traian T. Coşovei, *Blestemata de roată*, în *op. cit.*, pp. 59-63.
[17] Idem, *Rondul de noapte*, în *op. cit.*, pp. 56-58.
[18] Idem, *Mica disperare cu ochii albaştri*, în *op. cit.*, p. 68.

imens computer / calculînd ecuațiile mărunte ale / apartamentelor cu apă caldă", Ofelia, cea care nu a abdicat de la dragostea ei pentru Hamlet, e rugată de poet, din cotidianitatea lui gri şi prozaică, să-i fie contemporană în evul său „decadent", unde peisajul metalic e sinonim cu simulacrul.[19]

Dedicația celei de-a doua cărți, „pentru Ioana Marina – «ce livre saturnien / orgiaque et mélancolique»", ascunde de fapt şi un epigraf sub formă de citat, decupat din poemul *Epigraphe pour un livre condamné*, una dintre piesele aparținînd ciclului *Nouvelles fleurs du mal* din baudelairienele *Les Fleurs du Mal*. Deci, epigraf în *Epigraphe*, un epigraf-palimpsest, dedublat, secund, întărit de unul precedent. Este o cheie de lectură inconturnabilă, care, precum cea propusă de Baudelaire, avertizează cititorul că volumul care urmează a fi citit, „o carte specială, printre cele mai frumoase din poezia generației '80",[20] nu este o lectură pentru neavizați, cu alte cuvinte, pentru mediocrul „homme de bien", „paisible et bucolique", asemeni celui presupus de *Epigraphe*...

Sub falsul epigraf, mai apar plasate două aşa-zis autentice epigrafe: primul constă în trei versuri din poemul *Zone* de Apollinaire, ultimul compus, dar aşezat la începutul culegerii *Alcools* (1913), iar al doilea motto include două versuri de E. E. Cummings, care pun accentul pe cuvîntul „mouvement". *Zone* a fost receptată, cum se ştie, ca o apologie a cotidianului şi modernității, un elogiu al lumii noi, în opoziție cu „le monde ancien", „l'antiquité". Poemele din epigraful fals şi respectiv din primul autentic sînt, deci, un fel de manifeste ale celor doi poeți, exponențiali ai literaturii franceze, anunțînd fiecare schimbări epocale în momente diferite din evoluția poeziei moderne. Modest declarată, aceasta este de fapt şi intenția din *1, 2, 3 sau…*: să marcheze debutul unei

[19] Idem, *Zgomotul şi furia*, în *op. cit.*, pp. 102-103.
[20] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 376.

alte sensibilități, dar în mod diferit decît se anunțase în primul volum:

> Cele două cărți […], Ninsoarea electrică şi 1, 2, 3 sau…, au dat tonul unei alternative poetice: ori stilul «simfonic», profund, elegiac-agresiv, provocator şi retoric… ori stilul tragi-comico-eroic, ludic şi ironic pînă la sfîrşitul stației de tramvai a elegiei. Pentru că tot acolo se ajungea: la elegie ca expresie a reflexivității.[21]

Cartea este de fapt *un carnaval în versuri* şi un roman de dragoste special, o elegantă, rafinată şi melancolică demonstrație de „lirism funambulesc", cum inspirat a caracterizat-o N. Manolescu,[22] în care epicul este doar un expedient, şi mai puțin o funcție a textului. Primele două poeme sau, dacă vrem, „capitole" din roman pun în temă cititorul despre această scriere, propusă ca maximă disponibilitate a literaturii de a valoriza jocul, ludicul şi fantezia.

Toate poeziile încep invariabil cu formula „1, 2, 3", repetată de trei ori în primul vers şi, de regulă, în trei versuri diferite pe parcursul poemului, indicînd cititorului, ca-n numărătorile din jocurile copiilor sau ca-n basme, o cale de acces spre o lume magică, închegată din mici poveşti, cînd hazlii, cînd melancolice, pline de frenezie, surpriză şi infinite jocuri, dansuri, travestiri ale personajelor şi întîmplări fermecătoare, care participă la o poetică generalizată a spectacularului. Textul este atent şi abil construit încît să se deschidă spre o paletă amplă de procedee inter-, meta- şi paratextuale, spre o etalare inepuizabilă de mijloace ludice.

În *1, 2, 3 sau ce vă oferă 1, 2, 3*, poetul-„narator" instituie şi anunță tot în joacă natura pur ficțională, livrescă a poveştii: „şi printre mătuşile cu ochi ficşi / nici nu exist, nici

---

[21] Interviu cu Traian T. Coşovei, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația '80". Interviuri*, p. 227.

[22] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*…, vol. I, *Poezia*, p. 346.

nu exişti”.[23] Oferta declarată în titlu promite un adevărat program, care anticipează ceea ce doar peste cîțiva ani de la apariția volumului se va numi postmodernismul poetic românesc. Tema, „o istorie cu o Infantă”, e una minoră – pare a spune autorul –, fiind vorba de o „operă de trei parale”.[24] Dar e foarte cunoscut faptul că expresia respectivă e polisemantică! Prin urmare, primele două poeme reprezintă un *fals cuvînt înainte*.

Din unghi imagistic, atmosfera e comună filmelor de desen animat, iar grația acestor creaturi delicate, rupte dintr-o broderie, dar dinamice şi amuzante, aminteşte de jucăriile cinetice ale lui Alexander Calder, sculpturi în miniatură construite din fire metalice, sfoară, cauciuc, cîrpe şi alte obiecte reciclate, care au alcătuit pe la jumătatea anilor ’20 aşa-zisul *Circ Calder*. Din contră, personajele lui Coşovei fac parte dintr-o „distribuție” şi o „scenografie” somptuoasă, de baluri şi menueturi neîntrerupte, plutind lent pe muzici de vals sau de alămuri, dar, precum cele zămislite de Calder, sînt miniaturale, un fel de împărăție a piticilor, generată de „melanholia” poetului: „Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / Melanholia mea a ridicat şi-a dat un nume / unui oraş ce nu există-n lume / – fiindcă-n oraşul cît un solz de peşte / e o Infantă care-l stăpîneşte…”.[25]

Calitatea şi consistența protagoniştilor aparțin şi ele toposurilor ludicului, apărînd descrise de autor cu un strop de maliție şi desemnate cu ajutorul terminologiei specifice teatrului de păpuşi. Unele dintre ele au ceva şi din înfățişarea creaturilor mecanomorfe care au populat imaginarul avangardelor istorice: „un verişor paiață”,[26] alte paiațe şi arle-

[23] Traian T. Coşovei, *1, 2, 3 sau ce vă oferă 1, 2, 3*, în *1, 2, 3 sau...*, Albatros, Bucureşti, 1980, p. 8.
[24] Idem, *1, 2, 3 sau la o Infantă*, în *1, 2, 3 sau...*, p. 49.
[25] Idem, *1, 2, 3 sau visul Infantei*, în *op. cit.*, p. 10.
[26] Idem.

chini, „manechine de gheață”,[27] toate viețuind într-o „lume de păpuşi”.[28] Unchiul Chiriac, de pildă, „prins în sistemul bielă-manivelă” pare un personaj excentric, un fel de filozof, pe jumătate marionetă în *1, 2, 3 sau despre verişorul Anton*: „era Unchiul Chiriac umplut cu zdrențe şi cu bumbac”.[29]

Acest verişor din titlu este şi el, ca şi ceilalți, o reprezentare demnă de formula bergsoniană reprodusă literal şi aproape identic în text, dar fără semnele citării, ceea ce – susține Compagnon – instituie o anomalie în ordinea scriiturii. Scopul citatului (şi al anomaliei) e unul ornamental: „Ah, zise verişorul căzînd de pe cal / cu un gest picaresc şi galant: / du mécanique plaqué sur le vivant”. Autorul-păpuşar, în rol de narator cîrcotaş, îşi caracterizează astfel personajele. Micile pățanii ale Infantei şi ale curții ei apar drept farse, privite de autor cu tandrețe şi simpatie complice. Totul palpită, vibrează într-un balet delicat, pe o scenă neobişnuit de amplă.

Intrînd într-un asemenea tărîm imaginar, cu „arene, cortine şi trape”, nu mai surprinde că oraşul Infantei este un spațiu eminamente teatral. În acest sens, nu e întîmplător nici faptul că T. T. Coşovei a fost un mare pasionat de teatru.[30] După indicațiile textuale ale păpuşarului-poet, lumea aceasta oscilează între bal şi bîlci, determinări antinomice, între care este cuprins un panoptic întreg de reprezentări ale toposului spectacular. În istoria Infantei, ca-n basme, casele sînt de biscuiți, iar străzile de marmeladă, căci spațiul se modifică necontenit, ca decorurile unui spectacol baroc. În fine, de la

---

[27] Idem, *1, 2, 3 sau Infanta nu cunoştea legea lui Arhimede*, în *op. cit.*, p. 12.
[28] Idem, *1, 2, 3 sau marele meu suflet*, în *op. cit.*, p. 86.
[29] Idem, *1, 2, 3 sau despre verişorul Anton*, în *op. cit.*, p. 21.
[30] Interviu cu Traian T. Coşovei, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația ’80”. Interviuri*, p. 228.

basm, bal şi bîlci, scenografia se poate metamorfoza în platou cinematografic de western.[31]

Că locul este magic o spune şi ploaia care cade feeric, în cascade de confetti şi pulbere de stele, oraşul fiind perpetuu împodobit ca de sărbătoare şi „scuturat de globuri şi beteală", de focuri de artificii, plutind „într-un preafrumos nicăieri şi niciodată",[32] desprins de timp, „ridicat din cuvinte / într-un spaţiu fără sfîrşit şi fără început".[33] Sugestiile despre frenezia colorată a dansului ce va cuprinde la un moment dat tot acest univers sînt poate un ecou îndepărtat, captat şi prelucrat original, care răzbate în versurile lui Coşovei din Leonid Dimov şi în special din *7 poeme*,[34] iar feericul exuberant, „oniric", trimite la imaginarul aceluiaşi poet, de pildă, la o piesă de referinţă precum *Vis amalgamat* (din miraculoasa *Cartea de vise*), unde, de asemeni, exista un „tîrg burlesc".[35]

În *1, 2, 3 sau despre Infantă*, dar şi-n alte pasaje, autorul aminteşte natura pur ficţională a lumii Infantei, o „lume de hîrtie", retro, „decadentă", de *fin de siècle*, spune chiar poetul, decupată dintr-un secol apus, cu flaşnetari, lustragii şi doamne cu pălărie şi voaletă, dar, paradoxal, actuală în acelaşi timp.

Poeticii spectacolului/spectacularului i se subsumează cîteva „puneri în scenă", precum *performance*-ul soarelui, interpret în „scenariul"-cadru care este cartea însăşi (*1, 2, 3 sau domnişoarele de scorţişoară*). Din unghi formal, se poate observa că relaţia eului liric cu domnişoarele din titlu e defi-

---

[31] Traian T. Coşovei, *1, 2, 3 sau Western*, în *1, 2, 3 sau...*, p. 33.
[32] Idem, *1, 2, 3 sau despre Infantă*, în *op. cit.*, pp. 14-15.
[33] Idem, *1, 2, 3 sau despre unchiul Chiriac*, în *op. cit.*, p. 18.
[34] Leonid Dimov, *În munţi*, din ciclul *7 poeme*, în *Opera poetică*, vol. I, ediţie îngrijită şi prefaţă de Ion Bogdan Lefter, Paralela 45, Piteşti, 2010, p. 116.
[35] Idem, *Vis amalgamat*, din ciclul *Cartea de vise*, în *Opera poetică*, vol. II, ediţie îngrijită şi prefaţă de Ion Bogdan Lefter, Paralela 45, Piteşti, 2010, pp. 47-48.

nită prin simetrii sintactice care amintesc de anumite pasaje din Caragiale, în versuri de un haz nebun: „Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / şi eu absurd, / şi ele absurde / (domnişoarele sînt frumoase şi surde) / ne potriveam de minune: / eu pe jumătate nebun, ele pe jumătate nebune / şi prin frunzişurile ofilite / eu pe jumătate fericit / ele pe jumătate nefericite”.[36]

Un poem aduce în scenă o lume întreagă cuprinsă de euforia dansului.[37] Ca şi-n alte locuri, şi aici jocul personajelor stimulează jocul de-a/cu literatura al poetului. Pretextul e dat de resemantizarea unui cunoscut pasaj homeric din deschiderea *Iliadei*, inserat în text din nou fără semnele citării: „Degeaba cînta zeița mînia ce-aprinse pe Ahil Peleianul”. Diferit de secvența originală, aici nu este prezent în prolog, nici la începutul vreunui „capitol” şi nici nu reprezintă cauza vreunui eveniment capital, ci indică o reciclare şi anexare ludică şi parodică, întrucît contextul-sursă apare aşa-zis „degradat”. Deturnarea de sens față de un citat canonic este flagrantă, iar în demers se citeşte plăcerea parodistului de a se juca cu propriul text (ce include un hipertext), dar şi intenția de a învesti cititorul cu prerogativele unui decodificator. Rezultatul constă deci în coexistența unei duble lecturi, cea a parodistului-bricoler şi cea a cititorului său.

Revenind la istoria Infantei, ideea care se desprinde este că lumea din poemul lui Coşovei ignoră acest topos literar fundamental în epopeea homerică, stăpînită cum este de febra eliberatoare a dansului. Şi chiar dansează tot universul, inclusiv califul şi sultanul, absenți pînă în acel moment din carte, brusc uniți într-o multiculturalitate tolerantă, greu de găsit în realitate. Citatul homeric neasumat sudează semantic un context în care descoperim o lume aparent lipsită de drame, subjugată, în schimb, de plăcerea dansului.

---

[36] Traian T. Coşovei, *1, 2, 3 sau domnişoarele de scorțişoară*, în *1, 2, 3 sau...*, pp. 38-39.

[37] Idem, *1, 2, 3 sau dansul Infantei*, în *op. cit.*, pp. 44-46.

Fragmentul se încheie cu un alt citat nedeclarat ca atare în versul „i pak dau de ştire domniei tale…”. Astfel, finalul insinuează că aceste versuri n-au fost altceva decît o scrisoare postmodernă, care ne proiectează la începuturile literaturii române, respectiv în evul din care datează textul fondator al ei, *Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung* (1521). Lectura fragmentului pastişat obligă în acest punct al textului la formarea unei imagini panoramice a literaturii române şi a evoluției limbii ei, dar şi la a considera literatura un rezultat al sedimentării de opere, atitudine care, din nou, prefigura în 1980 estetica postmodernistă. Finalitatea este ludică şi în acelaşi timp „demonstrativă”, căci autorul arată modul în care poate fi anexată o mostră de limbaj cu caracteristicile ei proprii, „pentru a şi-o aservi practicînd devieri”, în cazul de față, semantice.[38]

Sferei propriu-zise a infantilului ar mai trebui să-i adăugăm pofta de joacă a Infantei, dar şi pe cea a autorului care, pentru a o delecta, a născocit – spune – un joc numai pentru ea, cunoscutul (pentru cititor) joc al spînzurătorii. Astfel că, respectînd convenția ludică, Infanta va trebui să completeze literele lipsă din cuvinte, iar în text, aceeaşi vocabulă, „sp_n_ur_toa_e”, îi rămîne de completat cititorului, atras cu măiestrie în universul Infantei. Astfel, toți participanții la actul literar, împreună cu lumea personajelor, se întîlnesc în paradisul copilăresc.[39]

În ansamblul ei, cartea se înfățişează ca o colecție de jocuri cu tot felul de strategii, scenariu în care creatorul ei manifestă o predilecție cu totul specială de a se juca de-a literatura. Astfel, el mărturiseşte cu un aer de falsă inocență că în încercarea de a concilia planurile operei, şi anume pe

[38] Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, Paris, 1996, p. 51.
[39] Traian T. Coşovei, *1, 2, 3 sau jocul Infantei*, în *1, 2, 3 sau...*, p. 41.

cel al construcției cu cel al prozodiei, s-a văzut constrîns din motive de rimă să-l „spînzure”, adică să-l suprime din text pe Unchiul Chiriac! Iată o explicație maliţioasă a autorului care dă buzna în mijlocul „narațiunii” (e drept, într-o paranteză) ca să ne explice una dintre prerogativele sale, şi anume omnipotența asupra lumii propriilor creaturi. În logica planurilor operei este vorba de un artificiu prin care se trece aproape imperceptibil din ficțiune în realitatea scriiturii ca proces.[40]

Şi în poemul *1, 2, 3 sau la o Infantă*, metatextul, intertextul şi paratextul se împletesc la fel de inventiv. Deja titlul conține o pastişă a odei de tip paşoptist. Faptul că „străzile se terminau cu o poveste” duce cu gîndul la o proliferare de poveşti ascunse în istoria-cadru, dar şi la ipoteza unei literaturi potențiale, care s-ar putea dilata imprevizibil. Autorul însuşi îşi ajută cititorul, făcînd aluzie în acelaşi poem la „un livre qui se mord la queue”, sintagmă lipsită de orice alte indicații grafice asupra provenienței. Există în oraşul-univers şi un scriitor, care practică precum Coşovei o *ars combinatoria*.[41] Este locul unde, autodesemnîndu-se, poetul vorbeşte cu modestie ironică de propria „operă de trei parale”, căci el, (viitorul) artist postmodern, a încetat de a mai fi creatorul divin, transformîndu-se într-un „truditor umil”.[42]

În continuare, întîlnim o rescriere după un vers de Arghezi, unde cititorul cărții – „Domnul” din *Testament* –[43] este o cititoare – Infanta, iar „robul” – condiția creatorului. Aceeaşi referință cu accente neschimbate mai apare şi-n *1, 2, 3 sau*

---

[40] *Ibid*., p. 40.

[41] Idem, *1, 2, 3 sau la o Infantă*, în *op. cit.*, p. 49.

[42] Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, p. 150.

[43] Tudor Arghezi, *Testament*, în *Cuvinte potrivite*, prefață de Liviu Papadima, antologie şi tabel cronologic de Mitzura Arghezi şi Traian Radu, col. „Biblioteca pentru Toți”, Minerva, Bucureşti, 1990, pp. 3-4.

*trecerea*: „Trece adevărul, trece minciuna / trece robul, rămîne stăpîna”.[44] În ambele ocurențe, dar și în întreaga carte, iubita are predominant un statut apropiat de cultul figurii feminine din poezia trubadurilor, obiectul și sursa unui întreg cod de civilizație. Fragmentul se încheie tot cu un „pasaj de împrumut”, unul eminescian din *Floare albastră*,[45] care anunță primele semne ale despărțirii, conotate tot ca la Eminescu în diferența de atitudine și reacție psihologică a foștilor îndrăgostiți (maturitatea detașată a lui, comunicată prin zîmbetul ironic și, în schimb, naivitatea senină, spontană a ei): „Ah, ea spuse adevărul / Eu am rîs, n-am zis nimica… ”.

Din acest unghi, sensul scrierii cărții servește și ca explicație post-factum adresată Infantei. Prin urmare, avem de-a face cu o partitură-colaj în care se ivesc dialoguri intertextuale multiple: un citat (din Eminescu), o referință culturală („opera de trei parale”), o rescriere (pornind de la Arghezi), un citat mascat, deci infidel, menționat anterior („un livre qui se mord la queue”). Toate acestea demonstrează abilitatea deosebită a poetului-bricoler, pasionat al mozaicului (jocului) de citate, „infractor” dovedit în spațiul intertextualității.

Deja într-unul dintre primele poeme, versurilor care anunță plecarea și autoizolarea Infantei plictisite de „cuvîntul *frumos*”, le răspunde un ecou (o rescriere) eminescian: „…Poți, dacă vrei, să mai rămîi…”. La Coșovei reluarea sună timid și dizarmonic față de exuberanța întîlnită anterior, dezordinea fiind conotată și de tonul muzicii: „muzica zgîria pereții cu unghii și gheare”.[46] Tot astfel, ajungem să aflăm că „Infanta avea

---

[44] Traian T. Coșovei, *1, 2, 3 sau trecerea*, în *1, 2, 3 sau...*, p. 84.

[45] Mihai Eminescu, *Floare albastră*, în *Poezii*, cuvînt înainte de Tudor Arghezi, prefață și antologie de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, col. „Biblioteca pentru Toți”, Minerva, București, 1987, p. 48.

[46] Traian T. Coșovei *1, 2, 3 sau despre Infantă*, în *1, 2, 3 sau...*, pp. 14-15.

sufletul cam jos / şi cam lăsat şi cam posac şi cam ursuz", iar absurdul „iubirii în coadă de peşte" din acest *roman d'amour* se explică poate prin faptul că ea îl citise pe Urmuz…[47]

În pasajele metatextuale autorul se adresează cititorului direct sau indirect. Într-una dintre aceste ocazii, interlocutorul e invitat pe ton baudelairian, dar deturnat în sens comic – „Ah, cetitor fățarnic"[48] – să întoarcă pagina, ca să urmărească un alt „episod", dar şi să se protejeze, căci verişorul Anton împroaşcă personajele şi inclusiv pe autorul-narator cu „stihuri de cocă, / de cocos, de coca cola, de tequila…". Sintagma extrasă din *À mon lecteur* nu e nici ea „flancată" de semnele citării, echivalînd deci cu o „perversiune" a scriiturii, în termenii lui Compagnon. Forma „cetitor" este doar o mostră de limbaj arhaic, procesul – să-l numim aşa – al „antedatării" sintaxei şi morfologiei aplicîndu-se sistematic, de fapt, în text din motive ludice, dar şi pentru a marca simultaneitatea stilistică acomodantă a vîrstelor literaturii române, atitudine care va fi specifică postmodernismului.

Mesajul baudelairian, mult mai acut şi mai penetrant în original, apare relativizat prin ironie, în favoarea plăcerii textului. Aluzia la acelaşi pasaj din poetul francez este în schimb asumată în forma canonică, de citat, la finalul lui *1, 2, 3 sau fin de siècle*, aici transcris în limba originală din raţiuni de rimă. Iată contextul: „călătoreau prin Europa / spre oraşul cu căzi de baie, claxoane şi fapte diverse / şi tot felul de nimicuri vîndute de-un comis voiajor / care-ai putea fi tu, / «mon hypocrite lecteur»!".[49] În acest caz, intertextul reprezintă un mod subtil de a „trage" în poveste şi pe cititor, de a-l transforma în personaj, pe scurt, de a-i schimba statutul în raport cu lumea ficţională, căreia îi rămăsese pînă atunci exterior.

---

[47] Idem, *1, 2, 3 sau o lume nebună nebună nebună*, în *op. cit.*, p. 19.
[48] Idem, *1, 2, 3 sau o scurtă întîmplare*, în *op. cit.*, p. 24.
[49] Idem, *1, 2, 3 sau fin de siècle*, în *op. cit.*, p. 32.

Atmosfera ludică contaminează şi logica întîmplărilor, care devine şi ea comică, iar ironia ia masca autoironiei, în intenția de a tematiza diminuarea figurii autorului, altă trăsătură tipic postmodernă, cum am observat, marcînd o nouă intruziune a vocii auctoriale. Ca orice „narator" postmodern, deseori necreditabil, şi acesta îşi pune în scenă mirările față de dezvoltările neaşteptate şi de ritmul alert al evenimentelor.[50] Şi mai intervine încă o dată autorul în strofa cu care se încheie acest fragment al micii epopei, ca să dea o sugestie suplimentară asupra sensurilor poveştii, ajungînd la ideea că „inima mea a iubit o Infantă / de pe lumea cealaltă…" De fapt, cîte o astfel de exclamație uşor teatrală (comentariu, concluzie, îndemn al autorului etc.) şi cîte o paranteză cu sens de asemenea metatextual există în fiecare „episod" din „istoria" Infantei, pentru ca textul să exhibe plăcerea de a contraface citate, dar şi iluzia ficțiunii.

Este problematizat *à rebours* şi statutul „poeziei contemporane", a se citi postmoderne, enumerînd prin vocea personajelor cîteva prejudecăți – probabil – ale unei părți a criticii, cea nepregătită să primească experimentalismul şi diversitatea poeziei optzeciste în raport cu ceea ce fusese literatura română anterioară. Ținta nemulțumirilor este, în registru autoironic, chiar volumul *1, 2, 3 sau…*[51]

Cum am mai notat, o altă figură a ludicului o constituie jocurile de limbaj, foarte frecvente, uneori la hotarul a două limbi, exploatate pentru potențialul lor de surpriză fonică.[52] Şi rimele trec drept sursă de umor şi de joc, împreună cu oralitatea recurentă a textului.

Se revine treptat în realitatea cotidiană, biografică. Există un „capitol" în care autorul se distribuie ca personaj într-un

[50] Idem, *1, 2, 3 sau bîlciul deşertăciunilor*, în *op. cit.*, p. 28.
[51] Idem, *1, 2, 3 sau gloria nu cîntă*, în *op. cit.*, p. 50.
[52] Idem, *1, 2, 3 sau fapt divers la Vladivostok*, în *op. cit.*, p. 30.

scenariu inventat pentru sine, aproape cinematografic, filmat – aşa-zicînd – în Pasajul Universităţii, în care este urmărit „ca-n filme" şi împuşcat de personajul Unchiului Chiriac, fără a fi ucis, căci, notează amuzat Coşovei, „îl împuşcaseră în dimineaţa de luni cu gloanţe de duminică".[53] Poetul şi-a creat, prin urmare, o farsă, la graniţa dintre ficţional şi realitatea biografică.

Ultime intertexte. *1, 2, 3 sau călătoria Infantei* se profilează în fond ca un drum spre moarte al iubitei, cum o confirmă rimele cu sonorităţi afine celor din *Meşterul Manole* din pasajele referitoare la zidirea Anei. Mai departe, întîlnim chiar un titlu mai explicit în acest sens. Referinţa la pînza Penelopei, la simbolul aşteptării credincioase a partenerului apare într-un poem despre căutarea extenuată a iubitei imposibil de regăsit.[54] În alt registru, „mătuşile cuprinse de somn şi plictis / şi care îşi dansaseră de mult ultimul tango la Paris", prin urmare, referinţa culturală la celebrul film se resemantizează în sens comic. Odată scoasă din contextul original şi înşurubată în text, sintagma de împrumut cade pradă atracţiei secrete dintr-o altă accepţie semantică, de parcă titlul filmului ar fi un element sudat, inseparabil, dintr-o expresie idiomatică.[55]

În fine, apar şi două intertexte shakespeariene. Pentru versul final din *1, 2, 3 sau din străinătate*,[56] „Shall I compare thee to a summers't day?", sursa este *Sonetul 18* (pus şi pe muzică de David Gilmour din formaţia Pink Floyd), care în textul lui Coşovei întoarce sensurile poemului către o imagine luminoasă şi pozitivă a iubitei, aşa cum se desprinde ea din versurile shakespeariene, dedicate însă unui interlocutor de gen masculin. Citatul completează lacuna din *1, 2, 3…*, anexînd în final toate semnificaţiile sonetului. Şi anume, în

[53] Idem, *1, 2, 3 sau Rasputin*, în *op. cit.*, pp. 72-73.
[54] Idem, *1, 2, 3 sau călătoria Infantei*, în *op. cit.*, p. 64.
[55] Idem, *1, 2, 3 sau nimic nou despre Infantă*, în *op. cit.*, p. 74.
[56] Idem, *1, 2, 3 sau din străinătate*, în *op. cit.*, p. 80.

textul-sursă iubitul, tandru şi afabil, este comparat unei zile de vară, dar, spre deosebire de aceasta, destinată consumării inexorabile, celălalt devine nemuritor grație poeziei. Deci, povestea se termină cu o amplă reverență către Infantă.

Ultimul poem adresat cititorului are funcția epilogului din teatrul „Marelui Will" (autorul o indică explicit referindu-se la carte ca la „shakespeariana-mi glumă").[57] Jocul şi rîsul au fost doar măşti pe-o scenă imaginară, căci sentimentele adevărate au rămas nemărturisite în „inima ascunsă, pudrată, travestită" a poetului-Prospero, cum afirmă N. Manolescu.[58] Povestea cu lumea ei himerică, de basm, i-a fost refugiul protector, balsamul cu care şi-a „doftoricit o inimă bolnavă de năluci şi fantasme" la „Zidul Plîngerii", o punere în scenă a melancoliei, travestite, înnobilate de joc, căci – nu-i aşa? – patetismul este minat de ironie în evul postmodern.[59]

Ceea ce surprinde într-adevăr la această carte e postmodernismul ei deplin, atins deja în 1980!

Motto-ul celui de-al treilea volum, *Cruciada întreruptă* (1982) – „Plecați, plecați, a spus zburătoarea. / Specia umană nu poate suporta prea multă realitate" –, aparținînd primului dintre cele patru cvartete ale lui T. S. Eliot, *Burnt Norton*, anunță preferința poetului pentru moda „retro", contrafăcută de sensibilitatea totuşi postmodernă. Aceasta presupune la Coşovei o desfăşurare impresionantă de spectacole cu scenografii baroce, rafinate şi elegante, în ordinea imagisticii, şi de discursivitate expansivă, în plan formal, îndreptățind afirmația lui N. Manolescu potrivit căreia „auto-

[57] Idem, *1, 2, 3 sau sfîrşit*, în *op. cit.*, pp. 92-93.

[58] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*…, vol. I, *Poezia*, pp. 346-347. Alte reminiscențe livreşti au fost comentate de Ion Bogdan Lefter, în *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, pp. 216-217.

[59] Traian T. Coşovei, *1, 2, 3 sau sfîrşit*, în *1, 2, 3 sau...*, p. 92.

rul scrie poezia cea mai puțin «referențială», adică realistă a generației lui”.[60]

Aceasta explică încă o dată o constantă a poeziei lui Coşovei, la care m-am mai referit, şi anume predilecția autorului de a-şi filtra sentimentele print-o grilă estetică, aceea a punerii în scenă a propriei interiorități. Cu toate că fondul subteran e unul melancolic şi anxios, predomină atmosfera de bal fastuos, de plutire pe-o muzică lentă, învăluitoare, în spațiul textual al unei feerii imagistice.

Prima poezie înfățişează un tu care se îndepărtează traversînd ființa poetului. Percepția cea mai persistentă este încă o dată cea a singurății. Falimentele interioare au totuşi şi contrapuncte, volumul al treilea dispunînd de o partitură mai variată de tonalități. Melancolia, însingurarea şi nuanțele emotive afine se fluidizează şi estompează printr-o formă de ceremonial sau spectacol care face din nou posibilă paralela cu Matei Vişniec.

Față de *1, 2, 3, sau*, sintaxa manifestă o predilecție mai marcată pentru pauze accentuate (de unde frecvența liniilor de pauză), într-o frazare amplă, bazată pe paralelisme şi repetiții ale unor construcții cheie din fiecare text, care apelează la o anumită tehnică a refrenului. Lexicul cu inflexiuni şi intenții ludice este mai puțin prezent, dar acolo unde apare, creează surprize ale inventivității la fel de interesante. Tonul primeşte tot mai des elemente din fluiditatea elegantă a valsului, versurile curg lungi, cizelate pînă la geometrii cristaline, într-o disponibilitate laxă a asocierilor, generînd înlănțuiri baroce, strălucitoare.

În amplul poem *Cruciada întreruptă* din prima secțiune eponimă cîmpul semantic predilect se referă la condiția poetului ca soldat pe cîmpul de luptă al existenței. Al treilea frag-

[60] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, p. 353.

ment este chiar o autoipostaziere a autorului ca „soldat de plumb", posesor al unui „destin fierbinte de literă", obscur, de nedescifrat.[61] În partea a doua a textului, printre termenii antinomici ai pendulării dintre trecut şi viitor, e menţionată şi oscilarea „între cărţi şi citate", propunîndu-se astfel metatextual o – poate – involuntară definiţie a intertextualităţii din propria literatură.

Partea a V-a revine asupra ideeii de îndepărtare şi însingurare printr-o referinţă disimulată la *Oda (în metru antic)* eminesciană, menţinînd o anumită ambiguitate asupra sensului singurătăţii. Finalul poemului indică o renunţare voluntară la iubirea asimilată unei oglinzi de sînge care-şi pierde memoria, ceea ce conduce la o interpretare în sens pozitiv a solitudinii, aşa cum apare şi în prima strofă din *Odă*: „Pururi tînăr, înfăşurat în manta-mi, / Ochii mei nălţam visători la steaua / Singurătăţii". Astfel că acest fragment al *Cruciadei*… pare o rescriere a poemului lui Eminescu, aderentă la textul-sursă: „Veniţi voi [lănci ascuţite] şi spargeţi această nemişcare – / cu strigăte victorioase purtaţi-mă în mantia sîngerie a tinereţii!".[62]

În *Spălătoria de cuvinte*, poetul – magician în evul postmodern – a „fiert cuvintele" şi „le-a topit sufletul într-o alchimie absurdă", rescriind întors un distih arghezian, recurent şi în volumul anterior al lui Coşovei: „întinsă leneşă pe canapea – domniţa nu mai suferă!". Versul construit antitetic indică în poezia optzecistă bazată pe abilitatea tehnică, o *ars combinatoria*, în limitele căreia elocinţa, discursivitatea sînt chemate să producă o programatică plăcere a lecturii, în locul „suferinţei" şi confesiunii directe.[63]

---

[61] Traian T. Coşovei, *Cruciada întreruptă*, în vol. *Cruciada întreruptă*, Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 28.

[62] *Ibid*., p. 30.

[63] Idem, *Spălătoria de cuvinte*, în *op. cit.*, p. 35.

Toposul spectacularului îşi propagă şi în această carte reverberațiile. Într-un poem cu atmosferă retro, barocă, la o masă de joc personajele dau răspunsuri excentrice, se vorbeşte despre muschetari, săbii şi dantele şi despre hotarul dintre epoci apuse care stau şi ele sub semnul spectacolului şi excesului.[64] Manechinele, înlocuind prezențele umane, apar la colțul cîte unui decor: „Mîna mea se întinde în oglindă căutîndu-te / (un contur, o formă, / o / armată de manechine întoarse cu arc / hrănite cu chei, cu lacăte şi zăvoare".[65] Inima poetului este locul unei „opere cu trape şi măşti", unde actorii sînt cuvintele. Recuzita de spectacol persistă şi aici.[66]

În cîteva poezii din secțiunea a II-a, *Locurile prin care am trecut*, se percepe, ca în toate volumele lui Coşovei, o muzică de fond, lăsată în surdină. Momentele de criză a identității sînt marcate de o „muzică de trompete civile şi militare".[67] Rememorarea e însoțită deseori de semnele ceremonialului (muzica instrumentală sau cea a ploii), iar uneori „ritul" e unul degradat, coborît în comic şi caricatural.[68] Nu lipseşte nici recuzita carnavalului, cu un rege de carton ars la sfîrşit, iar poetul îşi face apariția travestit în „actor de mîna a doua într-un rol de majordom".[69] Un fel de clovn elegant, deci.

Printre numeroasele autoportrete există unul în proximitatea *performance*-ului poetic, constînd în prezentarea poeziei în act, pe cale de a se genera: „Voi încerca acum / o scurtă compoziție".[70] Coşovei apelează la cunoscuta rețetă dadaistă de producere a poemului, transcrisă în *Manifeste sur*

[64] Idem, *După douăzeci de ani*, în *op. cit.*, p. 37.
[65] Idem, *Sfîrşit de capitol*, în *op. cit.*, p. 42.
[66] Idem, *Nici un zgomot aici*, în *op. cit.*, p. 71.
[67] Idem, *Misterul şi melanholia unei stări*, în *op. cit.*, p. 56
[68] Idem, *Pagină de jurnal*, în *op. cit.*, pp. 134-135.
[69] Idem, *Istorii pe apă. Frunze călătoare*, în *op. cit.*, p. 77.
[70] Idem, *Dormitoare comune, briantină ieftină*, în *op. cit.*, p. 65.

*l'amour faible et l'amour amair* (1921). Metoda lui Tristan Tzara presupune o permanentă relansare a creativității cu ajutorul hazardului, dînd *artei ca joc* o valoare exponențială. Este vorba, deci, de o modalitate „autentică" a scriiturii, aparent la îndemîna oricui. Tot astfel, literatura reprezintă, inclusiv pentru postmodernism, o sumă de disponibilități combinatorii, atît ale cuvintelor, cît şi ale operelor acumulate în memoria bibliotecilor.

Cum propune Coşovei prima şi a doua oară cuvintele lui Tzara în propriul poem? În primul caz, comprimă enunțuri mai lungi (fără să indice grafic lipsele). Decupează practic din textul *de première main*, folosind semnele citării, fără să adauge nimic, aşa încît să fie comprehensibilă metoda dada: „…luați un ziar. Foarfece. Decupați. / Amestecați bine şi, iată, poemul vă va semăna!".[71] Consideră, deci, operația un citat, pe care-l reproduce, totuşi, trunchiat. În al doilea caz, recuperează doar cîteva cuvinte din pasajul original, oricum prescurtat, şi rescrie completînd, cu intenția de a da contextului alte semnificații prin devierea de la cele inițiale, ca un bricoler lucid, histrion al cuvintelor şi al mecanismelor textuale. Poezia mai are şi alte conotații metatextuale.

În poemul următor, autorul dezvăluie metatextual rețeta sa cea mai personală, printr-o *mise en abyme* a operei întregi, şi anume expunînd principiul propriei arte a spectacolului, prin care, în locul exprimării directe a sentimentelor, înclină să opteze pentru punerea lor în scenă: „Sufletul meu […] îşi inventează propriile personaje abandonate în / singurătatea memoriei".[72]

Ludicul rezidă în *jocul de cuvinte* şi, încă o dată, în combinarea disponibilităților lor. În distihul „gura ta va cînta / ca o *orgă a bucuriei*", în subsidiar se ghiceşte o referință

[71] Idem.
[72] Idem, *Jucînd domino pînă seara tîrziu*, în *op. cit.*, pp. 67-68.

culturală, într-un context de intertextualitate aşa-zis deturnată.[73] Sau, alteori, devierea provine din completarea fantezistă a unor sintagme, mizînd pe plurisemantismul cuvintelor, asociat capacității de a îmbina inventiv şi surprinzător: „*îndrăgostiții se despart în silabe* şi pleacă”.[74] Ici colo se mai strecoară şi cîte un vers teribilist, „La gîtul tău de nurcă, să-ți fiu un guler tandru, animal”,[75] sau sprințar, „cînd oraşul se duce să se spele pe dinți”.[76] În schimb, în poemul *În aşteptarea cometei*, care va fi şi titlul volumului următor, printre tonurile posibile se profilează ironia amară, prea puțin prezentă anterior în inflexiunile versurilor lui Coşovei.[77]

În *O anumită dificultate de a fi* lirismul reflexiv şi intertextual este convertit în notație satirică, cu reverberații în cotidianul social. „Curajul de a mai fi rămas în viață” al lui Galilei şi Femios sînt pretexte metaforice ce trimit la o realitate imediată în care se simțea vital nevoia denunțării unui prezent meschin.[78] Ironia, citarea şi referința culturală se împletesc pentru a întări această idee. Invocarea lui Galilei fiind transparentă, să observăm că Femios, aedul din *Odiseea*, care-i întreținea cu arta sa în absența lui Ulise pe locuitorii palatului şi pe pețitorii Penelopei, este invocat pentru pasajul în care eroul epopeii organizează măcelul pretendenților, ordonînd aedului să intoneze imnuri nupțiale, pentru ca eventualii trecători să nu le audă vaietele. Femios a urmat ordinul fără să se opună. Referința se resemantizează, indicînd rolul poetului în logica prezentului, în opoziție atît cu actul lui Galilei de a abjura, cît şi cu docilitatea lui Femios.

---

[73] Idem, *Ascultă numai*, în *op. cit.*, p. 89.
[74] Idem, *Alibi pentru o noapte*, în *op. cit.*, p. 104.
[75] Idem, *Să-ți fiu o dimineață fumurie*, în *op. cit.*, p. 117.
[76] Idem, *Într-o dimineață de toamnă*, în *op. cit.*, p. 106.
[77] Idem, *În aşteptarea cometei*, în *op. cit.*, pp. 85-86.
[78] Idem, *O anumită dificultate de a fi*, în *op. cit.*, pp. 91-92.

Accentul satiric este motivat în strofa pe care o citez mai departe prin degradarea pe care o comportă trecerea de la referința culturală la banalitatea existenței concrete, conotînd dezastrul social al anilor în care scrie Coşovei aceste versuri. Aşa încît Galilei şi Femios devin prin antifrază subiecte de admirație, iar poetul ajunge să declare că iubeşte „Şoseaua Bucureşti-Piteşti şi gemul de mere / pentru curajul lor de a mai fi rămas în viață", adică încă în uz, într-o vreme a tuturor privațiilor posibile.[79] Dacă primul element citat este oarecum neutru, al doilea apare conotat în sens satiric, sarcastic. Interpretarea de pînă aici este coerentă şi cu versul următor, „Declar ce vreți", şi cu restul poemului, unde autorul, menținînd registrul persiflării, notează: „E bine / E foarte bine / în fiecare sîmbătă şi duminică: Joia Tineretului". Se face referire la o emisiune din grila stupidă a programelor propagandistice ale televiziunii naționale din vremea dictaturii. Iată cum figurile palimpsestului au rolul de a imprima în acest caz intertextualității o funcție critică, de denunț în ordinea socială, depăşindu-se granițele literaturii spre un plan extraliterar. E vorba despre una dintre puținele ocazii în care Coşovei se dedică în anii '80 acestor teme, contrazicînd remarca lui N. Manolescu de la care am pornit.

Titlul addendei, *Feciorul*, şi poezia inaugurală, eponimă, proiectează cititorul în universul caragialian al schiței *Căldură mare*, din care poetul decupează două replici pentru a-şi construi sensul din propriile versuri, imprimîndu-le în final o tonalitate comică, complet diferită de desfăşurarea din textul-sursă şi indicînd, astfel, că dincolo de dezvoltarea de semnificații noi, operația citării poate pune problema completării unei „scene" eliptice din opera avută drept reper. Pe scurt, după ce poemul avansează vers după vers, sugerîndu-se că poetul s-a abandonat unui vis nocturn, pe-o

[79] *Ibid*., p. 92.

insulă locuită de nimfe şi fauni, plutind suav pe ape într-o viziune barocă, finalul marcat de citarea începutului conversației absurde şi comice dintre fecior şi domnul venit în schiță să-şi viziteze amicul (adică pe stăpînul feciorului) îl transformă pe protagonistul visător, pe poet, în personajul caragialian al proprietarului, cel care-i ordonase feciorului în alt text literar (*Căldură mare*) să spună oricărui posibil vizitator că el lipseşte de acasă.[80]

Opera se alcătuieşte deci ca un colaj, pe jumătate din cadrul oniric comentat mai sus şi pe jumătate din fixarea în coordonatele micii trame caragialiene, schimbîndu-şi pe parcurs toate datele inițiale: sens, decor, „lume ficțională", statutul personajului-poet, obligat să intre în rolul altui personaj, cu consecința că registrul monologic devine dialogic. Logica citatului îl transpune pe poet într-un personaj dublu, care „joacă" simultan două roluri, precum eroii de carnaval. În acelaşi timp, poemul astfel obținut, prin „scurtcircuitarea" textului 1, completează lipsa oricăror determinări din Caragiale referitoare la personajul stăpînului, total absent din „acțiune", redus la o instanță activată în text doar de conversația celorlalți doi protagonişti. Deci, relația intertextuală indică modul în care ia naştere scriitura postmodernă, saturată de livresc şi acceptînd în spirit integrator simbioza cu patrimoniul literar al trecutului, derivînd de aici, statutul ei de literatură potențială, virtuală, în raport cu unele secvențe laconice din operele altor epoci.

În poemul următor, citarea unei replici a lui Cațavencu („Ieri obscuritate, azi lumină"), scoasă din contextul discursului electoral în care apăruse inițial, unde suna comic şi neproblematic, se aplică – înțelegem din text – în relație cu incertitudinile şi neliniştile din sfera sentimentală ale eului liric: „şi m-am întrebat dacă tu ai existat vreodată cu ade-

[80] Idem, *Feciorul*, în *op. cit.*, pp. 97-98.

vărat / în fiecare noapte refăcîndu-te într-un chin nesfîrşit". Versurile care continuă pasajul produc relativizarea ironică a perspectivei.[81] Urmează apoi un text dedicat lui Florin Iaru, unde apare printre alte ziare, citate din presa internațională, *Vocea Patriotului Naționale* din caragialiana *Noapte furtunoasă*, fiind semnalată astfel afinitatea comună celor doi colegi de generație pentru ilustrul model. E interesantă plasarea acestui poem chiar în continuarea celor două comentate anterior, construite pe dialogul intertextual cu maestrul Caragiale, cel mai statornic reper literar al poeziei lui Iaru însuşi. Poeții dialoghează nu doar cu textele-sursă, ci şi între ei, în cod caragialian.

Din acelaşi corpus face parte şi o poezie de dragoste ludică, în stilul degajat, exuberant, discursiv, consacrat în generația ’80 mai ales prin M. Cărtărescu, în care apar scene domestic-intimiste, iubita fiind o prezență miraculoasă, fetiță-femeie, cu micile ei naivități, cu o lume interioară şi exterioară care-l farmecă pe poet. Ultimele versuri introduc mici îndrăzneli de limbaj erotic, denunțate prompt, în glumă, în registru de împrumut (tot caragialian) drept „Exagerațiuni, domle! / Exagerațiuni!".[82] În fine, alte ecouri caragialiene sau despre posteritatea culturală a universului din *Momente şi schițe* apar într-o simpatică scenă de familie, *Ceaiul de la ora cinci* (intertextual încă din titlu), cu album de fotografii şi mătuşi cufundate în fotolii, autorul demonstrîndu-se încă o dată un acrobat al permutărilor intertextuale: „Mi-au servit cafea, mi-au pus dulceață / în galoşi, - / mi l-au arătat pe Dl. Goe proaspăt ecranizat, / mi-au cetit note şi comentarii, opere alese, cele mai / frumoase poesii… / M-au tras la rindea cu întrebările lor".[83]

[81] Idem, *Un cer de stele*, în *op. cit.*, pp. 99-100.
[82] Idem, *Uneori*, în *op. cit.*, p. 114.
[83] Idem, *Ceaiul de la ora cinci*, în *op. cit.*, p. 118.

Imagistica din această carte şi arta de a-şi înscena sentimentele trec şi-n următoarea, *Poemele siameze*, cum observă I. B. Lefter. Pe de-o parte, se derulează „un spectacol strunit cu virtuozitate, impecabil pe latură tehnică", pe de alta, parafrazînd, continuăm să luăm act nu atît de melancolia şi tristeţea eului, ci de „un spectacol al melancoliei şi tristeţii, jucat în decor bogat, sărbătoresc".[84]

În *Fantasme*, într-un „peisaj" de geruri crunte, poetul ia în considerare ipoteza de a dispărea cu lira sa „veninoasă şi rea". Simbolul gerului se repetă obsesiv în acest volum, conotînd sentimentul mai vechi al singurătăţii. Întrevede totuşi prezenţa fantasmatică a unui „prieten al omului, un cititor ipocrit, un frate, zgîlţîind la fereasta dintre visuri şi realitate". Sintagma baudelairiană deja menţionată în *1, 2, 3 sau…* trimite, deşi fără încărcătura demonică din original, la posibilitatea unei salvări de un *mal de vivre* vag precizat, „un păcat ce apasă", „o lene geroasă născătoare de umbre şi visuri", o „suferinţă" mai senină decît acel „ennui" teribil, descris de Baudelaire, salvare care poate să vină din partea oricui, prieten sau cititor, fie şi „ipocrit". Demonismul iniţial din percepţia poetului francez s-a „îmblînzit" în spirit postmodern, devenind suportabil.[85]

Identificarea intertextuală cu personajul flaubertian din *Madame Bovary*, cu un eventual bovarism, nu se referă la nostalgia de a se proiecta într-o ipostază superioară, mai fericită, ci în ton retoric, voalat de resentiment, la posibilitatea anulării fiinţei. Tonul detaşat, de meditaţie asupra propriei existenţe, este semnalat şi de prezenţa nedeclarată a unui pasaj caragialian decupat din *O noapte furtunoasă*:

---

[84] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, p. 217.

[85] Traian T. Coşovei, *Fantasme*, în *Poemele siameze*, Albatros, Bucureşti, 1983, p. 31.

„Aşezat la o masă frumos zugrăvită. *Privind la comédie*”.[86] Identificarea lui Flaubert cu cel mai interesant personaj al său este un pretext, în cazul eului liric, de a vorbi despre sine în legătură cu o iubită ingrată, oricum un „tu” misterios, prin determinări şi obiecte care indică diminuarea („o frunză de tutun pentru fumurile tale deşarte”), ajungîndu-se pînă la sugestia inutilității propriei existențe. E interesant că intertextul nu se referă la ordinea literaturii, ci devine o modalitate de raportare la existență, la viața concretă a poetului.

Aceeaşi funcție a intertextului apare într-un poem următor, în care filtrul caragialian indică în mod mai insistent şi în notă comic-sarcastică acelaşi sentiment al inutilității, al vieții ca farsă: „Să trăieşti într-un număr de varieté. / Să te cheme popescu să ai cont deschis la băncile singurătății”. Sugestia din primul vers citat (prezentă şi-n poemul *Madame Bovary*) se prelungeşte prin asocierea figurii poetului cu un personaj care merge la Union, travestit în Rică Venturiano, „cu sticlele-n ochi, cu giubenul pe cap”, sau cu un personaj cu atît mai aproape de sensibilitatea optzeciştilor, „o mangafa de doi bani într-un tonomat italian. / Smiorcăindu-se pentru puțină muzică”. Lumea comediilor lui Caragiale – frivolă, grotescă, veselă, trepidantă, dar absurdă şi lipsită de tragic – se amestecă în poem într-o ecuație în care istoria literaturii furnizează materiale de orice tip, situații, limbaje, atitudini pentru recontextualizări postmoderne, iar poetul, creator al acestei vîrste, nu ezită să se persifleze şi autoparodieze în spatele acestor măşti.[87]

Tot în orbita caragialiană gravitează şi poemul *Sunt şi eu un june*, care cheamă din nou pe scena poeziei lui T. T. Coşovei pe campionul retoricii, Rică Venturiano, alter ego parodic, dar şi pe demagogul Coriolan Drăgănescu din schița

[86] Idem, *Madame Bovary*, în *Poemele siameze*, pp. 37-38.
[87] Idem, *Negru de fum, albă zăpadă*, în *op. cit.*, pp. 43-44.

*Tempora*, numit ca atare în text.[88] Versurile introduc o comparație între figura poetului, cu viciile amintite, teribilist şi frivol, şi iubita de-o perfecțiune inegalabilă (precum cea din poemul *Aer cu diamante* de Florin Iaru), comparație evident, în defavoarea primului. Virtuoz al şarjei, „personajul", care se autodenunță retoric în fața iubitei, ajunge pînă la a pune semnul egal între sine şi ideea de nimic. Diferit de Florin Iaru şi Mircea Cărtărescu, în poemele cărora sensul comic şi nota exuberantă din intertextele caragialiene triumfă asupra alienării condiției unor eroi lirici şi unor situații, la Coşovei zîmbetul se preschimbă cel mai adesea în rictus, sarcasm, pe un fond constant de melancolie.

În fine, în poemul *Pentru că nu aveam de gînd* (titlu completat de ultimul vers prin „să plec nicăieri"), intertextul din Cervantes ajută la o precizare mai nuanțată a atitudinii pasive căreia i se abandonează poetul. Golul interior şi melancolia sînt agravate de deziluzie, mărturisită codificat prin aluzia că eul dă apă „la morile don-quijoteşti ale plictisului".[89] Prin urmare, adaosul „don-quijoteşti" antrenează o dublă deviere (joc): semantică şi intertextuală. Dezordinea care îl induce pe poet la o existență statică pare a fi de ordin sentimental, aşa cum lasă să se întrevadă din a doua referință intertextuală: „Stau sprijinit în lancie ca într-un plop fără soț". O nuanță ironică însoțeşte motivul eminescian „contrafăcut" intertextual de Coşovei. Iată, deci, două artificii poetice care fac explicită forța aluvionară a cuvintelor şi capacitatea lor de a intra în contact, sudîndu-se în expresii şi contexte inedite şi atrăgîndu-se în constelații de imagini, ce obligă la o receptare globală a lor, ca figuri (tropi) specifice poeziei lui T. T. Coşovei.

[88] Idem, *Sunt şi eu un june*, în *op. cit.*, pp. 67-68.
[89] Idem, *Pentru că nu aveam de gînd*, în *op. cit.*, p. 97.

Sentimentul iernii interioare reapare în volumul *În aşteptarea cometei*, iar muzica de jazz dintr-un poem pare un element cel puțin bizar în decorul de „cartiere dosnice" şi blocuri, în care individul este un anonim în mijlocul unei mulțimi ce „se întinde ca o apă vorbăreață pe străzi".[90] Poetul îşi propune sarcastic să se prefacă fericit la auzul acestei muzici propagate prin… megafon. Aceleaşi observații sînt valabile şi pentru *Nici un semn*, în care „muzica tîrnăcoapelor spulberînd trecutul" sună sinistru, în vreme ce bilanțul interior anunță un fel de apocalips, conotat şi de retragerea poetului „din toate cuvintele", din nou într-un scenariu hibernal cu sensuri figurate explicite.[91] Asocierea muzicii cu sentimentele frustrării, melancoliei, însingurării, la Coşovei, ca şi la Matei Vişniec, e probabil un ecou din Bacovia. Muzica nu mai poate fi asociată în acest caz ludicului, reprezentînd în schimb o ipostază foarte specială a ceremonialului şi a toposului spectacular.

Contextele intertextuale sînt mai puțin numeroase decît în cărțile anterioare, aşa încît mă opresc asupra unui singur poem, pentru a completa palimpsestul caragialian din comentariile la primele volume. Plecarea iubitei, înregistrată poetic pe un ton detaşat, e asumată de protagonistul poveştii de dragoste printr-o replică ce aminteşte de *D'ale carnavalului*. Astfel că el „se magnetizează" cu jamaică. Grotescul atmosferei şi scenografiei se desprind tocmai dintr-un carnaval: „Aşa că toată lumea rîde, cîntă şi dansează sub țîța de lupoaică / din care curge un lapte de paiațe şi păpuşi".[92] Prin trimitere la *Căldură mare*, încă o dată, cineva, nu Feciorul, îi repetă de trei ori poetului că nu-i nimeni acasă, iar cu aju-

[90] Idem, *Într-o dimineață gălbuie*, în *În aşteptarea cometei. Poeme*, Cartea Românească, Bucureşti, 1986, p. 16.
[91] Idem, *Nici un semn*, în *În aşteptarea cometei. Poeme*, p. 32.
[92] Idem, *Nici un gînd astă seară*, în *op. cit.*, pp. 131-132.

torul colajului, transcriind ultima replică a schiței („Atunci feciorul este un stupid…”), Coşovei obține, grație decupajului imprevizibil placat pe finalul textului, un efect comic realmente interesant. Prin ruperea planurilor dintre operele citate, ale căror ecouri se grefează pe *sound*-ul ludic degajat de versurile anterioare, poemul devine dialogic, deschis mai multor soluții interpretative.

Majoritatea poeziilor din volumul *Rondul de noapte* (1987) au fost deja publicate în volumele anterioare, încît tonalitatea apare mai dispersivă şi organicitatea întregului mai greu de menținut. Fenomenul apare deja în cartea precedentă, unde aproximativ jumătate din piese se regăseau în cuprinsurile primelor plachete.

Secțiunea inițială, omonimă titlului culegerii, cuprinde inclusiv poemul intitulat *Rondul de noapte*.[93] Să ne amintim mai întîi că poezia apăruse, aşa cum am mai menționat, în volumul de debut,[94] cu mici variații însă față de versiunea ulterioară. Aşezarea în pagină era atunci mai spectaculoasă, mai apropiată de modelele poeziei vizuale, iar la reluare, în versul al patrulea, s-a optat pentru înlocuirea termenului mai dur „chiuretată” cu mai blîndul „părăsită” („părăsită de toate amintirile”), ca şi pentru suprimarea celui de-a doilea vers în contextul „a călătorit mult fiul nostru / prin Siberia şi prin Alaska”, întrucît nu aducea un plus de semnificație indispensabil, renunțîndu-se şi la repetarea lui „desigur că nu” în versurile finale: „nu, nu, desigur că nu, / desigur că nu”.

Deci, nu este vorba de o reproducere pur şi simplu a primei versiuni, ci de o revedere a ei. Cît priveşte plasarea poemului în *Ninsoarea electrică*, am notat deja la timpul potrivit că versul „Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei,

[93] Idem, *Rondul de noapte*, în vol. *Rondul de noapte*, Ed. Militară, București, 1987, pp. 38-39.
[94] Idem, *Rondul de noapte*, în *Ninsoarea electrică*, pp. 56-58.

unu doi trei" apărea la acel moment ca o prefigurare a „formulei magice" adoptate în volumul următor. Mai anticipează atmosfera din *1, 2, 3 sau…* aluzia la clopotele care „bat aerul magnetic / pentru o nouă sensibilitate", precum şi figuraţia de desen animat din cîteva versuri succesive, unde personajele dansează înlănţuite, formînd un fel de trenuleţ frenetic în decor exotic de basm: „În cadenţă mărşăluind suspendaţi unul de altul / ruda bătrînă şi fiul – suspendaţi unul de altul / oamenii sandviş şi tigrii şi elefanţii, / castelul de tablă şi pasărea oarbă / trec într-o procesiune ciudată / o dată şi încă / o dată". Umbra Infantei reapare şi ea în imaginea domnişoarei de heliu înconjurate de tigri şi elefanţi. După formula din numărătorile copiilor, tot acest prim „act" a servit drept prolog pentru intrarea în „scenă" a iubitei deghizate în poştaş. Regăsirea se consumă într-un scurt schimb de replici cu intenţii recuperatoare în ordine sentimentală, dar fondul conversaţiei e marcat de accentele neliniştii şi alienării.

Iată că, în ultima culegere de versuri a lui T. T. Coşovei apărută în deceniul nouă, fantoma sublimă a Infantei continuă să-l bîntuie pe poet.

Mai semnalez un poem amplu apărut iniţial tot în volumul *Ninsoarea electrică*, cu titlul *Bunicul «entre deux guerres»* şi dedicat lui Nichita Stănescu,[95] care apare rescris în două „piese" succesive în culegerea *Rondul de noapte*. Este vorba, deci, de o poezie care a oferit material pentru a dezvolta nu o singură rescriere, ci două. Că avem de-a face cu rescrieri şi nu cu simple „îmbunătăţiri" la revederea textului o indică faptul că diferenţele între versiunea aşa-zis de bază şi cele două variante sînt semnificative, atît cît priveşte sensul, cît şi opţiunea de a renunţa sau de a adăuga versuri, cuvinte sau sintagme. Pe de altă parte, se poate vorbi

[95] Idem, *Bunicul «entre deux guerres»*, în *op. cit.*, pp. 85-88.

despre poemele din ultima carte ca despre intertexte sau opere de grad secund, pornind de la *Bunicul «entre deux guerres»* (din *Ninsoarea electrică*), dar şi de faptul că inclusiv textele aşa-zicînd *de seconde main*, stabilesc între ele o relaţie intertextuală.

Care este diferenţa între textul-sursă şi intertextul 1 din *Rondul…*, cu titlu omonim? Poemul din volumul de mai tîrziu, *Bunicul «entre deux guerres»*,[96] poartă aceeaşi dedicaţie – soldatul, luptătorul fiind la N. Stănescu unul dintre simbolurile predilecte. El rămîne întrucîtva eliptic în raport cu „sursa de inspiraţie", întrucît lipseşte din aceste versuri insistenţa asupra ideii de vanitate a „bătăliilor" şi eroismelor existenţiale, mult mai explicită în schimb în intertextul 2, *Nu mai îmi pare nimic*, unde chiar titlul înclină balanţa sensului spre acest mod de interpretare. Ceea ce fusese lăsat de-o parte în mod deliberat în prima rescriere, apare recuperat în a doua, de unde a dispărut dedicaţia, dar, în schimb, la început, va fi recurentă sugestia de număr de circ sau de spectacol de divertisment la care vor asista invitaţii, construită diferit faţă de intertextul 1, şi asociată tocmai inutilităţii de a trăi viaţa ca pe o „bătălie", din care oricum soldatul se va întoarce invalid. Deci, este o punere în scenă despre caducitatea condiţiei „luptătorului", adică a fiinţei umane *tout court*.

Faţă de celelalte două variante, doar aici intervine direct vocea poetului clamîndu-şi incapacitatea de a înţelege „adevărul" şi, în al doilea rînd, pentru a preciza caracterul ficţional al reprezentărilor sale, stimulat de propria memorie subiectivă. Cu alte cuvinte, se explică metatextual şi postmodern mecanismul de punere în scenă a lumii din poem: „pentru mine care nu înţeleg nimic / (pentru mine care în

[96] Idem, *Bunicul «entre deux guerres»*, în *Rondul de noapte*, pp. 45-47.

această seară voi patina din memorie / pe gheața nehotărîtă a unei stări de spirit)”.[97]

Prin urmare, anumite versuri aparțin tuturor celor trei texte, între ele avînd loc o dublă autocitare, iar în poemul sursă şi-n versiunea omonimă asistăm la o desfăşurare dramatică (scenică) a discursului poetic, cu voci (personaje lirice) care intervin punînd întrebări retorice sau declamînd vitejia bunicului, fost soldat, în mod apropiat de stilul lui N. Stănescu, dedicatorul explicit al acestor stihuri.

În al doilea intertext, recursul la aceste artificii retorice apare sensibil atenuat. Iată, deci, un exercițiu complex de „intertextualitate restrînsă” din poezia lui T. T. Coşovei, pe care poetul o pune în practică la distanță de opt ani de la debutul în volum, testîndu-şi formulele expresive, variindu-şi poezia şi dînd astfel o probă de subtilitate şi virtuozitate tehnică şi de viziune, care scapă unui cititor grăbit, contrariat poate să descopere titluri de poeme reluate de la o carte la alta.

În concluzie, poezia lui T. T. Coşovei din anii ’80 exhibă prin toate fibrele ei formele de expresie ale jocului, mai întîi printr-o artă proprie a spectacolului, constînd în deghizări sistematice ale sinelui, atrăgînd în discurs toposuri spectaculare dintre cele mai diverse (lumea teatrului, a *performance*-ului teatral, dar şi literar, a balului, circului, copilăriei), în scenografii strălucitoare, fastuoase sau de desen animat, angajînd textul poetic în multiple jocuri de limbaj (asociații sintagmatice surprinzătoare, polisemii, discursivitate generoasă etc.).

Intertextualitatea şi metatextualitatea, literatura ca proces stimulează disponibilitatea inepuizabilă a autorului pentru joc, recursul la aceste ultime mijloace fiind comun întregii generații, ca o consecință a combinației de fervoare a trăirii şi ca pasiune a lecturii. Ceea ce-l apropie pe poet de Matei Vişniec este, în primul rînd, predispoziția pentru înscenarea

[97] Idem, *Nu mai îmi pare nimic*, în *op. cit.*, p. 48.

şi deghizarea propriilor sentimente în decoruri de teatru, somptuoase la Coşovei, mai modeste la colegul său, ultimul fascinat în schimb de moştenirea beckettiană şi a poeticii teatrului absurdului şi de prezența persistentă a muzicii de alămuri, neliniştitoare şi melancolică.

## II.2. Poezia lui Florin Iaru, un „text-party". *Punerea în scenă, performance*-ul, jongleria şi alienarea

Ca şi poezia lui Traian T. Coşovei, şi cea a lui Florin Iaru manifestă o apetență enormă pentru joc, dar coordonatele se schimbă vizibil: stilul şi atmosfera fastuoasă de bal, eleganța tonului se convertesc la Iaru în oralitate explozivă şi expansivă, în limbajul străzii, care include şi argoul şi expresia insolentă, mergînd pînă la idiomul periferiei, presărat de ecouri caragialiene. De aici iese la iveală, între atît de diferitele registre ale poeziei, vocea răstită şi repezită a mahalalei, tonică şi surprinzătoare. Plasticitatea şi volubilitatea impresionantă a acestei vorbiri apelează la discursul dialogic sau polifonic, căci deseori, într-un poem, instanțele care vorbesc sînt multiple.

În locul curgerii catifelate şi fluide din poemele lui Coşovei, descoperim la Iaru pitorescul personajelor care strigă, țipă unele la altele, îşi aruncă replici alerte, savuroase, „cu fiere şi mînie", ca-n *Adio. La Galați*, din volumul *Înnebunesc şi-mi pare rău* (1990). Poetul, în varianta Iaru, este un saltimbanc gata de orice clovnerii de atitudine şi limbaj, profil diferit deci de efigia trubadurului restilizată în evul postmodern din versiunea Coşovei.

Avînd remarcabile înclinații histrionice, la fel ca la Vişniec şi Coşovei, lirica sa se generează deseori din plăcerea înscenării de emoții (reale sau inventate), caracterul imaginar al lumii poetice din text nemaiavînd nevoie într-o măsură atît de accentuată de poetica ceremonialului, de

muzica însoțită de accente grave, omniprezentă în schimb la primii doi. Masca clovnului, cu toată partitura de gesturi comice, bruşte şi inabile, ascunde cel mai des un strat subteran de nevroză şi anxietate. Avem deja suficiente motive (altele se vor adăuga) ca să observăm că producția poetică a lui Florin Iaru este una eminamente performativă, scrisă cu scopul de a fi citită, recitată, jucată, aşa cum se întîmpla, de pildă, la Cenaclul de Luni, unde autorul şi-a găsit primul public profesionist. Deja forma discursului adresat presupune în accepția lui Iaru *identificarea cititorului cu un spectator*, căruia i se testează reacțiile şi capacitatea de a se delecta, hedonismul textului fiind rațiunea de a fi a poeziei.

De aici derivă încrederea în epicul care acoperă zone cît mai ample ale existenței, cea cotidiană (sentimentală, erotică, politică), dar şi cea livrescă (cu pigment tehnico-ştiințific în lexic), convocînd în text o diversitate deconcertantă de limbaje. Sînt prezente de la cel cazon, la cel țigănesc şi interlop, de la limbajul de cartier la cel al muzicii electronice, de la cel al reclamei publicitare, la cel cu substrat intertextual, ultimul de factură nu numai caragialiană, dar, începînd din volumul al doilea, la fel de intens bacoviană şi eminesciană, pe măsură ce temele alienării, nevrozei, morții se accentuează, fără să lipsească nici sugestii din Minulescu, Coşbuc, Bolintineanu.

Revenind la sursele hedonismului literar şi la prezența epicului, autorul optează pentru poezia care-şi creează un ritm propriu şi un anumit *story*:

> Îmi place foarte mult poezia epică, care are elemente de epică foarte bogată, pentru că induce în primul rînd un «break» în plictiseala pe care o produce poezia în general în momentul de față şi, în acelaşi timp, îți permite să creezi pe mai multe niveluri.[98]

[98] Interviu cu Florin Iaru, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația '80"*. *Interviuri*, p. 26.

Plăcerea textului rezidă în mare parte în sonorităţile pe care Iaru reuşeşte să le creeze printr-o tehnică personală, una fundamental ludică. Care sînt deci jocurile lingvistice ale poeziei? Unul este de natură omonimică, precum în titlul *Hai Ku mine peste muntele Fudji* din primul volum, *Cîntece de trecut strada* (1981), fiind un haiku plasat la început, căruia îi va urma simetric unul la finalul plachetei a treia şi ultima (*Înnebunesc şi-mi pare rău*, 1990). Este vorba şi de un exerciţiu intertextual şi metatextual. În ultimul vers, apare substituit eminescianul „gînduri" cu un termen paronimic din ordinea scriiturii, „rînduri", şi efectul comic ca şi plăcerea lecturii sînt asigurate, scop pentru care acest poet recurge la intertext de cele mai multe ori.

Alte modalităţi presărate în jocul textului sînt efectele bazate pe proliferarea poemului pînă la impasul sensului şi la instaurarea de distanţe semantice de-a dreptul comice, ca urmare a lansării cîte unei secvenţe care, prin repetare şi expansiune pe verticală, antrenează ca-ntr-o avalanşă noi înlănţuiri sintagmatice. Aceasta este doar una dintre tehnicile aşa-zis aluvionare, ale proliferării necontenite, din poezia lui Iaru: „Hai hai / în vatra de sînge a străzii / în cartierul cu rufe / pe acoperişuri / prin cimitire după flori / în inima doamnei / în gura cheii / în mă-sa de amintire".[99]

Depăşind sfera fonică, şi plasîndu-se în cea stilistică, excelentul tehnician al acestor versuri se joacă cu reclamele (citate necanonice şi extraculturale) de-a antropomorfizarea

[99] Florin Iaru, *Batista neagră*, în *Cîntece de trecut strada*, Albatros, Bucureşti, 1981. Volumul de debut apare inclus în ed. *Poeme alese (1975-1990)*, postfaţă de Nicoleta Cliveţ, Aula, Braşov, 2002, pp. 15-16. Cu excepţia poemelor care aparţin vol. *Înnebunesc şi-mi pare rău*, pe care le voi cita din respectiva ediţie (Cartea Românească, Bucureşti, 1990), toate celelalte vor fi citate din antologia *Poeme alese (1975-1990)*.

obiectelor, care ajung să „se mişte” ca nişte marionete.[100] Astfel, intertextul final din Caragiale le umanizează în sens comic, fiind o aluzie la lumea maestrului, populată de fiinţe umane, dar care, la rîndul lor, plutesc într-un carusel de marionete. Legat de aceste observaţii, încă din acest prim poem al cărţii cu rol de manifest poetic, se indică programatic opţiunea pentru prozaism, pentru plasarea unei poveşti, chiar absurde sau „destrămate”, pe o partitură de mijloace şi materiale reciclabile, „*de seconde main*”, precum colajul de reclame sau replicile caragialiene. Ingeniozitatea şi efectul de surpriză la nivelul fiecărei compoziţii, voit întreţinut pentru a lăsa impresia de operă compozită, primează asupra coeziunii întregului. La această indecizie asupra omogenităţii globale a textului contribuie natura colajului practicat: procedînd nu atît prin juxtapunere, ci prin inserţie, adică izolînd reclamele unele de altele la o anumită distanţă şi degradîndu-le la statutul de clişee de limbaj, supuse în plus persiflării şi antropomorfizării, efectul la nivelul întregului este de ruptură a planurilor limbajului.

Alte jocuri au ca mecanism generator ideea permutării repetate a termenilor unei secvenţe, proliferînd în versuri succesive, cu consecinţa că sensurile obţinute sînt amuzante, exersîndu-se pe clapa pastişei comunicatului de presă: „Paraşutistul avea o paraşută care avea un număr / dar nu se ştie dacă numărul avea şi el un paraşutist / sau dacă paraşuta avea numărul celui care-şi pierduse numărul”.[101] Pastişa stilurilor ia în calcul şi absurdul poemelor dadaiste.[102]

Strategii infantile cu relevanţă din nou fonică apar în poemul *Jocuri prea multe jocuri*, unde ludicul invadează şi

[100] Idem, *Cîntec de trecut strada. Orice pălărie*, în *Poeme alese (1975-1990)*, pp. 7-9.
[101] Idem, *Comunicat*, în *op. cit.*, p. 36
[102] Idem, *Moartea primilor cubişti*, în *op. cit.*, pp. 25-26.

nivelul tematic, motivul central părînd a fi jocul de-a normalitatea, o tentativă de-a o recupera pe aceasta din urmă, după o frustrare sentimentală. Exuberanța şi pateticul sînt cele două jumătăți de mască, deopotrivă vizibile pe chipul poetului.

Ca să-şi înduplece singurătatea, îndrăgostitul inventează pentru sine o profuziune de jocuri, cu alte cuvinte, o sumă de ocupații inutile, hazlii sau absurde, care sînt mai mult năzdrăvănii copilăreşti, decît acte compensatorii potrivite cu situația respectivă: joacă popice, după care le fură, urcă unsprezece etaje „mai iute ca ascensorul", nu călătoreşte în tramvai cu bilet, şi-a tăiat „un picior un nas şi-o ureche", şi încă alte şi alte clovnerii. La final, plăcerea ludică acaparează şi planul lingvistic, iar autorul cu masca pe chip („deschid numai mutra găurită cu dinții") cîntă: Bibilică / Tribilică / Bismark / Trismark / Bine-ai venit, naşule / da / trine-ai venit!".[103] Poetul: un iluzionist care scoate din joben, cu aerul cel mai firesc, toată această colecție de jocuri.

*Duelul*, cu care se încheie primul volum, este una dintre cele mai convingătoare probe de tehnicitate din poezia lui Iaru, dar şi de capacitate de simulare şi joc. Începutul oferă (false) coordonate epice, referitoare la − să le numim − „locul" şi „subiectul acțiunii", care strălucesc totuşi prin imprecizie. „Cuvintele acțiunii" propun în schimb un altfel de joc de limbaj, de data aceasta miza fiind un anumit tip de accentuare şi cadențare a rostirii, pornind de la perechi de cuvinte formate din cîte două şi respectiv trei silabe cu rimă aşa-zicînd alternată în „-are": „Moarte motoare roată ratare carte / cotoare Perpedes Apostolescu / Lapte gros…".[104] Asocierile debordează de umor, iar mecanica juxtapunerii conduce la piederea sensului. Cuvintele se atrag cu o frenezie neobişnuită, planurile alunecă unele într-altele într-un mod implacabil, ajungînd ca în

[103] Idem, *Jocuri prea multe jocuri*, în *op. cit.*, p. 34.
[104] Idem, *Duelul*, în *op. cit.*, p. 56.

a treia carte să atragă în înlănțuirea lor sugestii absurde sau sinistre, precum în „compoziția” *Către energie*: „totu-i vis şi armonie / şi orbul şi-aruncă de fericire bastonul / şi schiopul şi-aruncă de fericire bastonul / şi regele şi-aruncă de fericire bufonul / şi moartea şi-aruncă de fericire paltonul”.[105]

În fine, tot o comedie, acum pe criterii eufonice, se pune în mişcare din cuvinte care au în comun particula finală „-fon”, autodesemnînd explicit scopul şi tipologia jocului însuşi. Această secvență e apoi urmată de repetiția silabelor „-gerii” şi „rai”, cu ulterioara omofonie „-gerii” – „-gerai”, cu sugestii poate la o fericire celestă, evident, inaccesibilă: „Mintea mea țopăie pe discul uzat al absenței: / «Patefon eufon sau laringofon omofon?» / «Îngerii sîngerii sau în ce rai ingerai?»”. Menținerea sensului trece în plan secund sau mai exact, ca în multe dintre poemele sale, unde intervine sau nu eclipsa sensului, avem de-a face cu drame ale comunicării (afective) sau pur şi simplu se încearcă punerea în criză a limbajului poeziei, în căutarea altuia nou, care să exprime o nouă sensibilitate, cea a generației ’80.

Duelul „narat” în nouă părți are mobil pasional, iar ironia relativizantă şi desfăşurarea sofisticată de artificii stilistice şi de construcție nu pot travesti complet participarea emotivă şi regretul de la finalul unei poveşti de dragoste. În partea a VI-a, tot la modul ludic, Iaru indică explicit progresia poemului pe cale de a se scrie, simultană cu „acțiunea” fictivă, şi ea în derulare. Astfel, în momentul culminant al acțiunii (deschiderea focului), „spectacolul” se opreşte, iar cititorul şi autorul, transgresîndu-şi fiecare statutul, meditează împreună, în registru comic, asupra implicațiilor acestei iubiri: „În momentul focului / poemul ăsta vrea să se zică: / ……./ – Ce spui, tu – îl întreabă cititorul / decăzut pe partea a

[105] Idem, *Către energie*, în *Înnebunesc şi-mi pare rău*, Cartea Românească, Bucureşti, 1990, p. 7.

şasea. / […] / Spun că n-am nici o vină / că am iubit o femeie amorsată / care va amorsa în braţele altcuiva”.[106] Graţie intervenţiei metatextuale a autorului, care mimează un dialog cu cititorul, deducem că atît acesta din urmă, convocat de Iaru în text, cît şi orice alt cititor au parcurs „piesa” (aproape una de teatru) încă neterminată exact pînă la punctul declanşării focului, moment care pune în discuţie toată desfăşurarea anterioară, tematică şi formală a poemului.

Din „scenariu” mai fac parte atît un monolog cu reproşuri către iubită, mai degrabă amuzant, decît îndîrjit, cît şi o aluzie aşa-zis culturală la arma cu care s-a sinucis Hemingway. Duelul se consumă şi moartea se insinuează cu o imprecaţie către supravieţuitor. Tabloul final proiectează vocea lirică într-o pînză de Honoré Daumier,[107] care s-a făcut remarcat în epoca sa prin umorul incisiv: „am urcat apoi în viscolul lui Daumier”. Scenele au lejeritatea secvenţelor de desen animat şi spiritul caricaturii, unde moartea chiuia „biciuind o diligenţă în cer”. Din cocktail-ul versurilor nu lipseşte nici ecoul de romanţă: „trenul ăsta e o maşină mică”.[108]

Un ultim intertext. Aluzia la Petrarca şi la condiţia trecerii ireversibile a timpului, una dintre temele-cheie din *Canzoniere*, se transformă pînă la sfîrşitul poemului în revoltă făţişă cu trimitere la prezentul istoric imediat.[109] Cu excepţia acestei funcţii, constînd în interpunerea unui filtru livresc pentru un mesaj greu de acceptat de cenzura vremii, toate celelalte ocurenţe intertextuale, ca şi o mare parte dintre cele prezente în volumele ulterioare au o motivaţie predominant ludică, cititorul şi autorul fiind parteneri în a

[106] Idem, *Duelul*, în *Poeme alese (1975-1990)*, p. 59.
[107] Honoré Daumier a fost pictor, desenator şi caricaturist, important reprezentant al realismului francez.
[108] Florin Iaru, *Duelul*, în *Poeme alese (1975-1990)*, p. 61.
[109] Idem, *Patimile după Petrarca*, în *op. cit.*, pp. 48-52.

savura cot la cot hedonismul dezlănțuit al polifoniei orale şi, pe de altă parte, al rafinării procedeelor poetice din recuzita tehnică a lui Florin Iaru.

În al doilea volum, *La cea mai înaltă ficțiune* (1984), se confirmă predispoziția specială a autorului pentru înscenarea emoțiilor şi sentimentelor şi, în general, a propriei lumi poetice, comună, observam, mai multor poeți ai generației (Vişniec, Coşovei, Cărtărescu, Muşina). O altă constantă este continua căutare a unor noi şi cît mai ingenioase resurse expresive, elementul ludic deținînd mereu primatul printre celelalte modalități, ceea ce plasează poezia lui Iaru, în ansamblul ei, sub semnul improvizației şi fanteziei lingvistice, devenite scop în sine al scriiturii. Desigur, riscul manierei nu este neglijabil.

Iată cîteva exemple. În *Stop-cadru la Huston*, melancolia superioară din versul repetat de cinci ori „Rechem dulce tinerii mei ani", decupat din *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare* de Bolintineanu, şi transcris în caractere cursive, contrastează vizibil cu atmosfera şi limbajul cazone, în care a fost imaginată travestirea poetului în soldat.[110] De fapt, versul de împrumut, un citat parodic, nu e reprodus identic, în original avînd: „Şi recheamă dulce tinerii săi ani". Se tinde discret, deci, către parodia integrală, care presupune alterarea atît a semnificantului, cît şi a semnificatului.[111] Poezia curge în cascade de comic şi oralitate, între comenzi imaginate ale superiorilor către soldați şi alte dialoguri cu personaje secundare, pestrițe, de extracție suburbană (precum țiganca de la porci).

Textul atrage în orbita lui şi un vers din patetica *Mama* de Coşbuc, mascat, însuşit pe tăcute, căci nu sînt semne ale

---

[110] Idem, *Stop-cadru la Huston*, în vol. *La cea mai înaltă ficțiune*, inclus în *Poeme alese (1975-1990)*, pp. 67-69.

[111] Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, p. 68.

operației citării; „«Ce vezi?», întreabă-o fată” prelungește contrastul emotiv, dar în altă direcție. În final, versului din Bolintineanu îi este alăturat – în mod licit şi coerent cu textul *de seconde main* – un pasaj din ultimele două versuri ale *Melancoliei* eminesciene. Tonul afectiv se mai scurtcircuitează o dată, căci schimbul de replici despre viața de soldat în cazarmă aruncă totul într-un umor grotesc: „– Cum e acolo? / Bine”.[112]

„Punerea în scenă” din prima versiune *High Fidelity* se bazează pe interpretarea expresiei engleze din titlu ca pe un cuplu de personaje, High fiind protagonistul, iar Fidelity protagonista. Deghizarea inclusiv inter-lingvistică astfel obținută proiectează poezia ca o distractivă previziune despre viitorul fantezist al acestei perechi. I. B. Lefter[113] recunoaşte aici sonorități minulesciene, iar la nivelul imagisticii şi atmosferei asociații „grațios-absurde […] dintr-o scamatorie tip Şerban Foarță”: „Tu n-ai să vrei să faci copii / Eu n-am să pierd un alibi / […] / N-avem cu cine dănțui / în treişpe-paişpe poezii. / E mare High. Dar şi mai şi-i / frumoasa lui Fidelity”.[114] Ultima dintre cele trei scurte „partituri” cu titlu omonim, plasată spre finalul volumului, păstrează acelaşi stil (minulescian), pastişat fin, dar dezinvoltura inițială se schimbă într-o lucidă lipsă de iluzii, aptă să constate rutina cotidiană inconturnabilă, iar într-un plan paralel, ideea însăşi de rimă face obiectul deriziunii parodice: „Apoi în high fidelity / iluzii verbe zeci de mii / istorii high fidelity / şi vast ne va măcelări / copilul high fidelity // Şi tra la la şi tra la li”.[115]

Intertextualitatea şi rescrierea se întîlnesc în *High way fidelity*, dedicată lui Tudor Jebeleanu, într-o parodie inte-

---

[112] Florin Iaru, *Stop-cadru la Huston*, în *op. cit.*, p. 69.
[113] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985*..., p. 237.
[114] Florin Iaru, *High Fidelity* [*Căzînd decent din farfurii*], în *Poeme alese (1975-1990)*, p. 69.
[115] Idem, *High Fidelity* [*Ne vom iubi, ne vom iubi*], în *op. cit.*, p. 121.

gralã, adicã într-un text poetic în care sensurile contextelor reluate apar flagrant deturnate faţă de cele din hipotext, iar „degradarea” implică inclusiv semnificantul. Aşa se face că personajele din două basme mixate, *Albă ca Zăpada* şi *Scufiţa roşie* vorbesc într-un limbaj trivial-argotic („gagico”, „tîrîtură”, „puicuţo”), dar debordînd de oralitate, iar Albă ca Zăpada însăşi este în hipertext o prostituată. Că e vorba de-o parodie integrală o semnalează faptul că deturnarea merge în direcţia „degradării” originalului, suplimentul de sens ţinînd de intenţia parodistului de a imprima recontextualizării o anumită pregnanţă, prin trecerea fragmentelor selectate dintr-un registru în altul şi prin coborîrea literarului în cotidianul compromis, corupt, care poate fi şi metafora realităţii sociale, contingente, în sens extins: „– Ce faci aici, Albă ca Zăpada? / – Trotuarul, fac, lupule, numai trotuarul”.[116]

Beneficiarul dedicaţiei este „al şaselea” din grupul de prieteni care a debutat în 1982 în volumul *Cinci* (în acelaşi an cu volumul-pereche al generaţiei, *Aer cu diamante*, împrumutînd titlul de la una dintre cele mai frumoase poezii ale lui Iaru), şi care, aşa cum notează afectuos coautorul Ion Bogdan Lefter, „gîndise grafic cartea”, inspirîndu-se din poeziile tinerilor poeţi pentru a ilustra grupajul de versuri al fiecăruia. E vorba de Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Mariana Marin, Alexandru Muşina şi de cel care a consemnat împrejurările acestui debut, din care citez, cel care avea să devină criticul şi istoricul-literar cel mai constant al generaţiei sale, Ion Bogdan Lefter. Făcînd cîte un scurt portret „actorilor” de atunci ai evenimentului literar, scrie şi despre T. Jebeleanu cîteva rînduri, care explică poate cel puţin în parte de ce Iaru i-a dedicat această poezie: „Tudor ne-a delectat cu felul lui pontos de a răsuci vorbele şi cu pornirea lui continuă de a ironiza totul. Avea […] un soi de «moralism» vesel, o intuiţie a caracterelor

[116] Idem, *High way fidelity*, în *op. cit.*, p. 73.

care e mai greu de ghicit în ceea ce lucrează el de obicei, însă care dăduse rezultate excelente în cartea noastră".[117]

Sînt pastişate apoi, în scenarii erotice, stilul sentimental şi cel al adresării politicoase cu ajutorul clişeelor,[118] limbajul tehnic de dj, ipostază în care se va visa poetul, dansînd cu iubita pe muzică rock, într-un decor de apartament cu „metal gravid de touch-control / loudness dolby cristal monitor".[119]

Este interesant faptul că Iaru continuă în poezia sa o anumită tendință a avangardelor istorice, aceea de a asocia şi chiar de a substitui ironic umanul cu surogate mecanice, tehnologice, reificate, astfel încît iubita – păpuşă mecanică, marionetă, incapabilă de emoții şi sentimente – trimite la reprezentările lui Urmuz, Stefan Roll şi ale suprarealismului.[120] În alte poeme, universul se metalizează, agresat de grotescul şi absurdul cu conotații sociale imediate.

Scriind istorii cvasiabsurde, poetul împrumută preț de cîteva versuri stilul cîte unui coleg, al lui Coşovei, bunăoară, din luminosul *1, 2, 3 sau…*, dar atmosfera de descompunere şi alienare a ființei conduce mai degrabă spre Vişniec sau Mariana Marin: „Dar picioarele mele încete / scriau balete / undoitrei undoitrei undoitrei / la perete".[121] Acelaşi fond neliniştitor apare în *Petrecere cu lăutari*, dedicată lui Ion Stratan, unde decorul de sărbătoare carnavalescă lasă locul în a doua parte unui discurs despre criză, moarte, frică: „Nimic nu ne încîntă. Venele se deschid".[122]

---

[117] Ion Bogdan Lefter, „Pe cînd eram cinci şi cu Tudor şase", în *Puzzle cu „noul val". Addenda la falsul tratat de poezie* Flashback 1985, pp. 122-123.

[118] Florin Iaru, *Trandafiri galbeni pentru iubita mea*, în *Poeme alese (1975-1990)*, pp. 75-76.

[119] Idem, *Laudă înaltei fidelități*, în *op. cit.*, p. 78.

[120] Idem, *Păpuşa mecanică*, în *op. cit.*, p. 102.

[121] Idem, *Amintiri din oglindă*, în *op. cit.*, p. 99.

[122] Idem, *Petrecere cu lăutari*, în *op. cit.*, pp. 122-123.

Intervin şi cîteva ecouri intertextuale în poemele care se organizează în jurul temei morții, aceasta apărîndu-i în cale travestită în *Fătălăul* lui Arghezi: „Dar nu era nimeni acolo să mă tragă de mînecă / pe cînd îmi ieşi în față / Mortalia înfiorată / *cu vreo cîteva tuleie*”.[123] Pe aceeaşi temă, în *Moarte luminată ca ziua* (titlu deconstruind un clişeu verbal) se reia cu discretă infidelitate o inversiune (cerută de rimă, dar tot anomalie e după Compagnon), şi anume un pasaj bacovian din *Cuptor*, care suprasolicita în original imaginea descompunerii şi putrefacției: „E miros de cadavre, iubito, / şi azi, chiar sînul tău e mai lăsat”.[124] Imaginea e ceva mai senină la Iaru, unde versul devine: „Chiar sînul tău, iubito, e astăzi mai lăsat”.[125]

Aluzii la realitatea frustă a anilor ’80, socială şi politică, transpar într-o „punere în scenă” cu salon, amfitrion şi doamne, ascultînd într-o ambianță lejeră şi amuzantă o relatare stranie, unde intertextul ajunge să vorbească despre aprobarea cu urale a lui Mircea Daneliuc într-o sală de cinema. Asociind contextului aluzia la un microfon dintr-un vers anterior, reconstruim ca într-un puzzle referința la filmul regizorului din 1980, *Proba de microfon*, care conține accente subversive bine cunoscute.[126]

Aceeaşi realitate este şi referentul poemului *De-a wați ascunselea*. Se propune şi aici un joc, dar e, de fapt, unul simulat, neputîndu-se vorbi despre o condiție ludică naturală a „personajelor”. Titlul, parodie a celui omonim arghezian al unui poem pe tema morții, în care un tată îşi anunță fiii pe

---

[123] Idem, *Parisul vesel*, în *op. cit.*, p. 117. Cursivele îi aparțin autorului.

[124] George Bacovia, *Versuri şi proză*, ed. îngrijită, postfață, cronologie, note, repere critice şi bibliografice de Ion Nistor, prefață de Ion Apetroaie, Albatros, Bucureşti, 1990.

[125] Florin Iaru, *Moarte luminată ca ziua*, în *Poeme alese (1975-1990)*, p. 118.

[126] Idem, *Bună seara, doamnelor, bună seara, scumpele mele doamne, bună seara, bună seara*, în *op. cit.*, pp. 87-88.

ton discret şi tandru de apropierea propriului sfîrşit, aici se referă în schimb la ceva foarte familiar contemporanilor lui Iaru, indicat deja în primul vers: „Criza energiei a alungat bulevardul 1 Mai / la periferie”.[127] Versul următor, „N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri”, decupat din sonetul *Veneția* de Eminescu, unde se încarcă de nostalgia reînvierii unei iubiri, se recontextualizează la Iaru pentru a fi asociat şi sensului intertextual din titlu. Iese astfel în relief una dintre anomaliile sociale cele mai grave, rezervată locuitorilor Bucureştiului în ultimul deceniu al dictaturii. Parodia se iveşte la confluența a două contexte decupate din autori diferiți.

Doar eul poetic se comportă diferit, dar oricum anormal, cîntînd iubitei o baladă la pian „în piața de flori a singurătății”. Deci, avem o „punere în scenă” plasată în decor citadin, în timpul căreia îndrăgostitul se transformă într-un saltimbanc tragic, făcînd gesturi exagerate, bufe, pentru a-şi încînta iubita, care altfel riscă să se sufoce într-o dragoste „lipsită de viitor”: „Nu ştie vai dacă să rîdă cînd mă vede urcat / pe epava pianului în piața de flori şi dîndu-mă / peste cap la plecare”.

Prin urmare, realitatea exterioară nu poate să nu condiționeze intimitatea cuplului. Lexicul din sfera tehnicismului, folosit în ultima parte a poemului, accentuează condiția mecanică a existențelor, vidate de substanță vitală şi distribuite în acest mic spectacol, care se extinde şi la alți „martori oculari” cu care poetul dialoghează în text. Iubita, în locul unei eminesciene „ore de amor”, cere o compensație concretă, coerentă cu dezordinea socială care-i invadează viața: „– Dă-mi energia electrică – suspină ea – / dă-mi voltajul, dă-mi amperajul / dă-mi parfumul electrizat / din care m-am coborît pînă la tine!”. Poem cu personaje, acest text este o dramatizare excelentă, din care nu lipseşte nici frazarea prozaică. Astfel, jocul de-a normalitatea se dovedeşte un joc întrucîtva

[127] Idem, *De-a wați ascunselea*, în *op. cit.*, p. 102.

frustrant, în care învingătoare este calitatea spectaculară şi spectacologică a textului.

A treia carte, *Înnebunesc şi-mi pare rău*, apare amînată de cenzură abia în 1990. După cum am observat, poezia lui Florin Iaru, dincolo de aerul ei ludic, savuros oral, şi de inepuizabilele jocuri de cuvinte, conţinea deja din volumul precedent trimiteri foarte explicite la cotidianitate, la stratul social şi politic al realităţii contingente, aceasta fiind o trăsătură de ordin mai general în contextul generaţiei, chiar dacă nu o întîlnim la toţi poeţii sau exprimată cu aceeaşi tensiune în opera tuturor. Dar referenţialitatea de acest tip rămîne un reper în literatura optzecistă, iar, din această perspectivă, va trebui să notăm că unii dintre aceşti poeţi s-au văzut constrînşi să suporte rigorile cenzurii, la fel întîmplîndu-se şi cu publicarea acestei culegeri de versuri.

Autorul însuşi explică amănuntele „cazului" său: deşi sumarul volumului era complet încă din 1984-1985, titlul actual i-a fost contestat timp de doi ani; mai mult, jumătate din carte nu era publicabilă, pentru că – s-a invocat – versurile nu erau destul de… optimiste.[128] Florin Iaru mai povesteşte că propusese cenzurii ca titlu alternativ *Ferestruica*, prin asociaţie cu „perestroika", dar şi cu „vizuina", adică micul ghişeu decupat în uşa prin care comunica el cu lumea din subsolul de la Cartea Românească, unde lucra ca gestionar la Depozitul de Carte.[129]

Epigraful ales reconfirmă unul dintre registrele predilecte ale poeziei sale, cel caragialian, care nu este nici pe departe

---

[128] Interviu cu Florin Iaru din 29 mai 2000, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generaţia '80". Interviuri*, p. 19.

[129] Idem, *loc. cit.*, p. 20: „Şi asta a fost istoria titlului *Înnebunesc şi-mi pare rău*. Pentru că asta a fost senzaţia, înnebuneşti înţelegînd care este realitatea şi să nu poţi să spui, să fii atît de nebun încît să nu spui «e întuneric», ci «e lumină», să nu spui «mi-e foame», ci «sînt sătul»".

singurul. Tot printre reconfirmări, volumul de față reia intertextual ecouri bacoviene, minulesciene şi o serie de trăsături ale poeziei avangardei româneşti, pe care le voi comenta la timpul potrivit. În epigraf apar, deci, cîteva replici dintre Tipătescu şi Zoe despre imposibilitatea fugii dorite naiv de prefect şi, ca revers, despre luciditatea Zoei, spirit mult mai pragmatic. Dincolo de explicita afinitate literară a autorului pentru această lume frenetică şi alienată ca şi cea în care el trăia, replicile permit o recontextualizare în prezentul autohton al anilor '80, dar şi o interpretare în sens existențial extins: „– Zoe! mă iubeşti… / – Te iubesc, dar scapă-mă. / – Să fugim împreună… / – Eşti nebun?".

Umbrele personajelor caragialiene reapar în a treia culegere de versuri, odată cu frînturi de replici sau cu urme de sintaxă din textele-sursă, căci protagoniştii lirici ai lui Iaru au în propriul cod genetic reminiscențe de sens şi de limbaj din universul lui Caragiale: „Umbla cu cîrlige la degete / cu ouă la subsuori / avea un morcov / avea sticle în ochi / giuben în cap".[130] Asocierea cu marionetele urmuziene, de pildă, e şi ea obligatorie. Şi-n acest volum autorul îşi exhibă exuberant modelele, hipertrofia procedeului atingînd deseori grotescul, grație citării, pastişei şi parodiei care se insinuează pervaziv.

Insistînd asupra „criticii modelelor", dar şi a nevoii de a ieşi din limitele oricărui model, oricît de prestigios ar fi, Florin Iaru explică într-un răspuns la o anchetă a revistei *Caiete critice* din 1983 motivația preferinței sale, dar şi a „aripii bucureştene" din generația '80, pentru „cel mai frapant" dintre acestea, ereditatea lui Caragiale:

> Trimiterile la un automatism geopsihic, de reacție, pur balcanic, nu sînt de ici de colo. Nu se poate să întîlneşti în texte pe jupîn Dumitrache, Coriolan Drăgănescu, conu Leonida, să clopoțeşti, să

[130] Florin Iaru, *Vis cu aliniere planetară*, în *Înnebunesc şi-mi pare rău*, pp. 8-9.

te ambetezi (de lux, calm etc.), să suferi după Mița, să fii mangafa, să ieşi la bere cu amicii aranjînd promovarea elevului Popescu, să fii la un pas de fandaxie – şi, de oricîtă reavoință ai da dovadă, să nu te întrebi care e rostul acestei intruziuni a derizoriului atunci cînd discursul pare mai îndrăgostit ca niciodată.[131]

Jocurile de cuvinte revelează conjuncția inseparabilă dintre ludic şi sentimental, dintre derizoriu şi sensul grav, îmbinate contrapunctic, după o tehnică a sincopei ritmului foarte personală, din care derivă continue rupturi şi devieri semantice şi stilistice. De pildă, deconstruirea clişeelor de vorbire şi gîndire procură o astfel de ocazie, ca în titlul *Mini-conservă de moarte în sos picant*. Este vorba de unul dintre poemele în care proliferează imaginile sciziunii, ale tăierii, tranşării generalizate, o ipostază a descompunerii ființei înseşi. În aceleaşi versuri, jocul de cuvinte pornind de la polisemia limbajului şi de la alternarea elementelor unei sintagme antrenează răsturnarea sensurilor, venind să atenueze mesajul neliniştitor: „anulez subsolul cu notele de subsol / tăietura umple gazonul, gazonul umple cu tăieturi / cîmpia ziarelor buimace”.[132]

Ideea descompunerii din unghiuri multiple de realitate revine în piesa de rezistență *La cea mai înaltă ficțiune*, care, aşa cum o indică titlul, trebuia să facă parte din volumul anterior, dar nu a putut apărea acolo. Ni se prezintă un *performance* poetic cu indiscutabile calități scenice, teatrale, construit progresiv, sub ochii cititorului, din mai multe tablouri sau, dacă vrem, „module teatrale” (cum va spune Matei Vişniec în poetica sa la *Teatrul descompus*), dispuse

---

[131] Idem, „Modelul Caragiale”, răspuns la o anchetă a revistei *Caiete critice*, nr. 3-4, 1983, reluat în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *Competiția continuă. Generația ’80 în texte teoretice*, ed. a II-a, Paralela 45, Piteşti, 1999, p. 160.

[132] Idem, *Mini-conservă de moarte în sos picant*, în *Înnebunesc şi-mi pare rău*, p. 11.

în succesiune paratactică, dar care poate fi reordonată cu toată libertatea de către cititor. Pretextul tematic e oferit de „punerea în scenă" a unei cine intime, întîlnirea galantă fiind în întregime imaginată dintr-o caragialiană „poftă de comedii".[133] Ceea ce rezultă e un discurs cu aluzii politice transparente şi un altul despre mecanismele propriei scrieturi.

Prima parte fixează elementele unui cadru domestic, unde va fi primită iubita. Aceste versuri vor fi reluate în ultima parte, dar dislocate unele de altele şi intercalate de versuri noi care conduc alternativ la planul socio-politic şi la cel sentimental. Decorul bucătăriei se completează treptat într-un spectacol carnavalesc de imagini şi îmbinări inedite între concretul-abstractul şi ludicul obiectelor afine întrucîtva şi poeziei lui Emil Brumaru, cu verbe la condiţional optativ, căci iubita există, dar în imaginaţie. Printr-un insert metatextual, o voce din poem discreditează accesul acestei figuraţii minore, insignifiante, afirmîndu-se, de fapt, în subtext, în acord cu poetica postmodernă, tocmai contrariul. Notaţia de tip jurnal, „(10 octombrie 1981)", confundă încă o dată genurile şi speciile, sugerînd transformarea poemului citit pînă în acel punct în pagină de jurnal.

O altă parte exhibă pe alocuri mostre de limbaj proletcultist cu rime şi ambianţă specifice, frînturi de limbaj de lemn, dar sensul este apăsat satiric şi de denunţ social. Este vizat cel mai agramat dintre aceste discursuri, cel al dictatorului, care, prin intermediul travestirii burleşti, parodice, cu intenţii degradante, se exprimă prin anacolut în maniera demagogului caragialian prin excelenţă, Nae Caţavencu. Iată un alt pasaj din poezia lui Iaru în care ironia şi intertextualitatea nu servesc în principal unui hedonism pur literar, ci în care spiritul critic al procedeelor din textul de grad secund se pune în slujba

[133] Florin Iaru, *La cea mai înaltă ficţiune*, în *Înnebunesc şi-mi pare rău*, pp. 18-19.

finalității sociale şi politice. Folosesc termenul „travestire burlescă” în sensul consacrat în teoria literaturii mai întîi de Genette, şi anume, explicîndu-l ca procedeu al hipertextualității obținut prin transformare, în accepția în care „travestirea”, chiar şi atunci cînd menține partea de *inventio*, o modifică pe cea de *elocutio*, care presupune, cum am spus, o degradare stilistică, transferul în contextul nou fiind susceptibil să acumuleze un grad de incompatibilitate mai mare decît atunci cînd se apelează la parodie.[134]

Pe de altă parte, recursul la satiră, mai degrabă decît la parodie, se explică, prin apel la considerațiile Lindei Hutcheon, care stabileşte distincția dintre cele două modalități în baza scopurilor lor. Cercetătoarea afirmă că, diferit de satiră, parodia nu poate avea drept țintă decît un text sau convenții literare, în timp ce prima poate fi utilizată ca vehicul literar pentru atacuri sociale, deci, extratextuale. În această accepție satira posedă „un etos marcat, codificat negativ”, denotînd sfera desconsiderării şi disprețului, prin care se exprimă „furia autorului astfel comunicată cititorului”, recognoscibilă la extremitatea gamei de nuanțe ale ironiei, „unde se produce rîsul amar” provocat, încă o dată, de dispreț.[135] Iată cîteva versuri: „Se bucurau oameni cinstiți, cu fețe lucioase / de febra satisfacției ce le intrase în case! / Exprimau bucurie: tovarașul inginer, maistrul Achim, / iar profesorul emerit zicea-n româneşte: Exprim / aceleaşi sentimente care şi noi sîntem oneşti dar muncim! / Între punctul ochit și punctul lovit al trăgătorului / se zărea ochiul clar, înarmat al

[134] Yannick Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, p. 138.

[135] Linda Hutcheon, „Ironie, satire, parodie”, în *Poétique*, nr. 46, aprilie 1981, p. 146.

boborului / care în sfîrşit înţelegea, lua atitudine vie / proferînd cuvinte de care se temea virginala hîrtie”.[136]

În tabloul următor se revine asupra motivului sentimental în stil, declamativ, ironic şi teatral, semnalat ca atare de poet: „Mă retrag decent într-un sandviş cu sentiment. / Ies la rampă şi recit (*vibrato, cu patos*):”[137]. Urmează o imagine în care fragmentele de realitate şi percepţiile apar descompuse după maniera cubistă, ceea ce ilustrează, cum anticipam, intenţia de a continua un filon al avangardei româneşti, cel al reificării umanului, însă motivaţiile s-au schimbat, agresiunii tehnologice adăugîndu-i-se cea de natură socială, politică şi existenţială, într-un sens mai extins: „Bărbatul acesteia, cu o nostimă măsură, aruncă gesturi / gelatinoase pe jos, pe banchetă, pe fereastră. / Pulovărul verde îmi intră în ochiul albastru / Dresul albastru îmi intră în ochiul gri / Un cap bulversat de Jamaică lunecă moale-ntre uşi. / […]. / Degetele gri îmi intră în ochiul negru”.[138]

Nu este singura sugestie venind dinspre avangardă care-i suscită atenţia lui Iaru. Nicolae Manolescu nota în cronica dedicată volumului de faţă că este specifică poeziei generaţiei, dar mai ales lui Mircea Cărtărescu, Florin Iaru şi Magdalenei Ghica, o aşa-numită „poetică a vorbirii” (în opoziţie cu una a tăcerii, de sorginte modernistă), din care optzeciştii au preluat „discursul făţiş, aluvionar, şi direct”. Din acest punct de vedere, Iaru îi apare criticului „atras de capacitatea discursului liric de a fi deschis, programatic, contestatar şi persuasiv”.[139] Într-adevăr, manifestele avangardei româneşti, cu precădere,

---

[136] Florin Iaru, *La cea mai înaltă ficţiune*, în *Înnebunesc şi-mi pare rău*, p. 21.
[137] *Ibid*., p. 19. Evidenţierea în cursive îi aparţine autorului.
[138] *Ibid*., p. 20.
[139] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, p. 335.

dar şi anumite texte în versuri şi în proză dadaiste şi suprarealiste fac posibilă o poetică a subversiunii ludice, a carnavalescului destructiv şi deopotrivă constructiv, în fine, a spectacularului rostirii, etalînd o retorică proprie cu caracteristici dramatice incontestabile, de discurs recitat pe o scenă.

Urmează o altă parte, în tonalitate protestatară mai accentuată şi mai directă decît cea analizată anterior, iar apoi un *respiro*, în care autorul propune metatextual o *mise en abyme* a propriului mecanism poetic, amintind de multiperspectivismul fanteziei sale, desfăşurat în planuri şi unghiuri diverse (orientate spre referenţialitate), precum şi de procedeul descompunerii aceloraşi planuri. Se ajunge la formula, cred, foarte potrivită pentru poezia sa, a „textului-party", pe care-o lansează *en passant*: „vocea cu lentilă-n cuvinte / va filma, va filma / căutînd cele mai favorabile unghiuri / desfăşurînd planurile strategic / şi totul se descompune cuminte: / text-party".[140]

Ultima parte reprezintă, cum am anunţat la început, un exerciţiu de rescriere a primeia, prin reluarea versurilor iniţiale, dar presărate în contexte noi, în vecinătatea altor stihuri şi intercalate de replici de dialog, conducînd la ideea unei literaturi potenţiale, infinit permutabile şi deschise la combinări, la „un bairam de sensuri", textul indicînd o dezordine a fiinţei şi a scriiturii, înrudită cu descompunerea, dar şi cu comedia. Rescrierea astfel concepută este sinonimă cu autocitarea (sau „autotextualitatea"),[141] procedeu care întăreşte caracterul reflexiv al scriiturii imitative sau de grad secund, obiectul principal al analizei din prezenta lucrare. Lucien Dällenbach încadra la rîndul său pasajele aşa-zis autotextuale în sfera „intertextualităţii interne" (ca şi Jean Ricardou), înţelese ca raport al unui text cu el însuşi, propunînd pe

[140] Florin Iaru, *La cea mai înaltă ficţiune*, în *op. cit.*, p. 21.
[141] Yannick Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, p. 143.

urmele lui Genette, în locul denumirii de „intertextualitate autarhică”, denumirea de „autotextualitate autarhică”.[142] Autorul mai include în domeniul autotextualului şi variantele unei opere, ca şi „punerile în abis”.[143]

Tematic, *La cea mai înaltă ficțiune* e o desfăşurare de personaje numeroase, care se agită, gesticulează nervos şi comic în acelaşi timp, îşi aruncă replici rapide, interdicții, slogane. Se remarcă recurența verbului „a tăia” şi complementul direct, repetat şi el, „cărți”, căci motivul central este cenzura şi alte privații de ordin social: „Compatrioți, puneți mîna pe cărți şi tăiați!” sau „Neică, lasă curentul! Frizere, am spus să tai cărțile, / nu părul! / Măcelarule, lasă-mi ciosvîrta / în pace / Ne distram de minune – plictisind întreaga lume”.[144]

Dezagregarea se generalizează în *Adio. La Galați*, text-Babel, antrenînd limbajul în totalitate, descompus la nivel micro, al cuvîntului, şi extinzîndu-se pînă la coexistența de replici disparate, din discursuri întrerupte, concurente, care se suprapun haotic într-o polifonie de voci ale străzii, cartierului, incluzînd-o şi pe cea a poetului. Titlul, pastişînd oda paşoptistă, precum şi frînturile de motive, sintaxă şi lexic caragialeşti ne plasează într-o altă epocă, dar, de fapt, tot anomaliile prezentului sînt vizate. Din unghi intertextual, nu se pot identifica citate, ci doar aluzii şi ecouri din *Căldură mare*, plus repetiția triplă a construcției-anacolut „care să mă înțelegi”. Singurul citat, „Omul, ce mîndru sună acest cuvînt”, evidențiat în cursive, apare extras semnificativ din *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, o piesă de teatru despre alienarea socială a individului.[145]

---

[142] Lucien Dällenbach, „Intertexte et autotexte”, în *Poétique*, nr. 27, 1976, pp. 282-296: 282.
[143] *Ibid*., p. 283.
[144] Florin Iaru, *La cea mai înaltă ficțiune*, în *Înnebunesc şi-mi pare rău*, pp. 22-23.
[145] Idem, *Adio. La Galați*, în *op. cit.*, p. 33.

Citatul funcționează contrastiv, parodic chiar, în raport cu gradul de debilitare al umanității din text. Pe de-o parte, în poem există discursul adresat al unui poet, o victimă a datoriei – s-ar putea spune –, către un superior, avansînd discontinuu, prin cuvinte nerostite pînă la capăt, încît pare întrerupt dintr-o conversație la telefon de interlocutorul de la celălalt capăt al firului. Pe de altă parte, coexistă discursul atribuit unui vecin, agramat, precipitat, presărat în stil caragialesc de anacoluturi şi mărci ale exprimării de mahala, cu oralitate bogată, şi pitorească; în fine textul mai conține şi o relatare impersonală despre episoade de violență domestică petrecute într-un cartier suburban. Confuzia sistematică de limbaje se exprimă în final la modul ludic, prin deconstruirea în subtext a unui clişeu specific gîndirii omului mediu, pe care personajul ce-l încarnează nu reuşeşte să-l reconstituie în întregime nici după trei tentative: „– Mai bine bogat şi cinstit decît… astaa… mai bine hoț / şi cinstit / ptiu! mai bine sărac şi bogat… mai bine, mai bine…”.[146]

Întîlnim aici o trăsătură mai generală a poeziei lui Iaru, şi anume, clişeele oralității. Demistificarea reprezintă un mod de a-şi asuma realul în varianta lui derizorie. Iar ultimele versuri redau cuvîntul autorului, traumatizat de ideea „conştiinței datoriei împlinite” într-o societate sufocantă. Astfel că apare parafrazat Creangă şi nostalgia acestuia față de copilărie. Poezia reprezintă deci cu totul altceva decît ceea ce se poate citi pînă în acel punct al textului: „Mai bine despre poezie să vorbim, despre / această inutilă amărăciune”. Toponimul din titlu indică locul unde, după absolvirea Facultății de Litere, Florin Iaru a lucrat ca profesor timp de cîțiva ani, într-o vreme cînd majoritatea colegilor de generație fuseseră constrînşi să facă navete mediocre, unele, precum în cazul său, la mare distanță de casă.

[146] Idem.

Apocalipsa limbajului este una veselă şi simultană cu descompunerea individului. Un discurs asemănător propusese şi Voronca în poemul său *Ulise*, însă aici stratul comic suprapus şi inventivitatea scînteietoare accentuează pînă la dimensiuni groteşti starea de nevroză ale cărei cauze sînt identificabile în realitatea biografică imediată: „Creierul se simțea în acele zile tot mai străin / într-un singur cap. / Gesturile fugeau de mine să lipăie pe pereți. / Ochiul se rotea – trist satelit de spionaj / peste o bătălie trucată. / Cuvintele dădeau tîrcoale nebuniei de zi cu zi. / Ospiciul mă refuza cu politeță: nu e cazul".[147] Versurile citate explică titlul volumului şi motivul pentru care mecanismul limbajului ajunge să funcționeze aberant, de pildă, prin inversiuni năstruşnice: „de la frigider de la cuier de la *călcatul de fier*".

Aceeaşi atmosferă de mahala, cu aluzii erotice şi taraf care „cîntă din ce în ce mai electrizat şi scoate scîntei", din care ar fi putut N. Manolescu să deducă influența „cîntecului de lume, vesel mahalagesc şi suav mitocănesc"[148] în poezia lui Iaru, apare în *40542 sau Uită-te la ei! Astea sînt sentimente?!* Contrastul între oralitatea pe alocuri argotică şi stilul aseptic al unui prospect de medicament, reprodus în final într-un chenar, este colosal de mare, exprimînd diferența dintre două forme extreme ale limbajului. Iată, deci, un eşantion de citat nonlivresc, în proximitatea publicității, a cărui inserție într-un text literar, în accepția lui Compagnon, echivalează cu o perversiune sau anomalie la nivelul scriiturii.[149]

Dintre contextele intertextuale, mai reții citarea explicită a sintagmei bacoviene „noian de negru" (în original apărea în

---

[147] *Ibid*., p. 32.

[148] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, p. 334.

[149] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, p. 367.

poezia *Negru* din volumul *Plumb*,[150] unde se repetau obsesiv sugestii funerare), legată de o frustrare erotică, verbalizată cu accente ironic-ludice-sarcastice,[151] şi deformarea în manieră suprarealistă a unei sugestii macedonskiene dintr-un vers ales drept epigraf: „e vremea rozelor ce mor…”.[152] Aici, în schimb, ochii iubitelor imaginare ale eului poetic care se rostogolesc pe străzi sînt comparaţi cu o „diafragmă bulbucată”. Imaginea de coşmar a mîngîierilor înspăimîntătoare pe care aceste priviri i le rezervă eroului liric dă ocazia unei ceremonii bizare, de la care nu lipsesc şampania şi un recitativ, cu alte cuvinte, o declamaţie acompaniată de muzică. Se profilează astfel semnele unei nevroze mai aproape de spiritul bacovian decît de cel macedonskian, finalul oscilînd între cinic şi excentric, cum indică ultimul vers, „chem un frigider ca pe un taxi”, a cărui dispoziţie tipografică taie pagina în sens vag diagonal. Trăsături suprarealiste, altele decît acestea, apar şi cu alte ocazii în poeziile lui Iaru, nefiind de altfel singurul poet din generaţie – mai sînt de menţionat Cărtărescu şi Vişniec – care le continuă.

Prin urmare, caracterul imaginar, inventat al lumii sale poetice, travestirea angoasei, alienării prin ludic şi transformarea intertextului în filtru pentru mesaje de tip subversiv în ordine socială şi politică sau general existenţială, împreună cu plăcerea „punerii în scenă” şi a travestirii personajelor lirice reprezintă principalele afinităţi care apropie poezia lui Florin Iaru de cea a lui Matei Vişniec. Expresivitatea orală expansivă şi extensivă a primului se manifestă la al doilea pe un arpegiu mai restrîns de registre, poezia lui cîştigînd în schimb teren graţie spectacularităţii şi stranietăţii reprezentaţiilor, a simulărilor şi disimulărilor, a recuzitei şi scenografiei şi graţie calităţii eminamente teatrale a viziunii. Voca-

[150] George Bacovia, *Negru*, în *Versuri şi proză*, *ed. cit.*, p. 9.
[151] Florin Iaru, *La nègre*, în *Înnebunesc şi-mi pare rău*, pp. 73-74.
[152] Idem, *Historionul rozelor*, în *op. cit.*, p. 90.

litatea, frenezia şi nevoia vitală de comunicare a personajelor lui Iaru, care ascund de fapt un fond subteran de neliniște, omniprezent şi la Vişniec, sînt înlocuite la ultimul citat de oceane de liniște şi de un ton egal, impersonal, doar în aparență neparticipativ.

Spectacolul limbajului – asaltat de joc aproape în exces, cum s-a observat,[153] debordînd de inventivitate şi surpriză, în fine, potențat de expansiunea deconcertantă a procedeelor intertextualității şi a altor figuri ale literaturii de grad secund (consecințe ale unei noi atitudini a eului poetic) – plasează poezia lui Florin Iaru în zona literaturii carnavaleşti şi a comediei acesteia, alături de cei mai redutabili tehnicieni ai generației ’80 şi, încă de la începuturi, în cadrul postmodernismului.

## II.3. Alexandru Muşina: „epopeea tragi-comică a navetei” sau intertextul cu realitatea

Spre deosebire de poezia celor doi colegi de generație la care m-am referit anterior în acest capitol, cea a lui Alexandru Muşina se distinge printr-o tendință mai atenuată de a utiliza trimiteri intertextuale şi nu este definitorie pentru el nici predispoziția atît de evidentă pentru viziunea de tip teatral, scenic. Există şi în poetica sa „puneri în scenă”, deghizări de personaje, dar fără să putem vorbi de un histrionism structural.

Poetul posedă în schimb o enormă abilitate de a fotografia şi ordona realul cu ajutorul unor tehnici poetice laborios formate şi strunite şi care, pe lîngă realitatea biografică, cotidiană, captează şi distorsiunile ei monstruoase, provenind din anomaliile mecanismului social. Devierile monstruoase declanşate de descompunerea la vedere a mecanismelor convențiilor care încorsetează viața cotidiană sînt semnul plăcerii de a perturba

[153] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985*..., p. 238.

simțul comun al realității, pentru a-i revela acesteia absurditatea rudimentară şi mediocritatea infernală. Eul liric o radiografiază cu acuitatea unui observator neînduplecat, constrîns la o inițiere-asceză care ia forma călătoriei cu trenul. Mizele literaturii lui Muşina coincid cu motivațiile etice ale producției lirice a lui Matei Vişniec. Diferă, în mai multe privințe însă, „instrumentele" cu care cer doi întreprind explorarea realului.

Cu toate că pasajele intertextuale nu lipsesc, citatele, adică forma cea mai canonică a intertextualității, sînt rareori prezente. Muşina preferă în schimb aluzia sau simpla referință culturală, mai rar rescrierea cîte unei frînturi de vers din opera unui alt poet. Acestei discreții față de „tropii" literaturii de gradul doi i se contrapun în mod persuasiv oralitatea limbajului şi stratificarea registrelor acestuia, astfel încît în prima sa carte trăsătura predominantă este tocmai eterogenitatea lingvistică. Este o „poezie a cotidianului", în sensul în care poetul însuşi a definit-o, şi anume, o „poezie despre viața noastră obişnuită, dar totodată care să exprime şi «poezia» din această viață", „rapidă, ironică, inventivă, «sinceră» şi directă, lipsită de prejudecăți, dar nu şi de o anumită pudoare", în care ponderea predominantă o deține „banalul" cotidian.[154]

Registrul predilect din discursul poetic cu care Muşina s-a lansat în volumul *Cinci*[155] e cel al conversației familiare, orale, reflectînd condiția şi gîndirea vorbitorului mediu, ajungînd pînă la superficialitatea simpatică sau, alteori, la mediocritatea şi limba de lemn a învățămîntului şi pedagogiei de tip comunist. Acest debut în culegerea generațională l-a precedat pe cel din prima carte individuală, cu *Lecțiile*

---

[154] Alexandru Muşina, „Poezia cotidianului", în *Astra*, nr. 4, 1981, reluat în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, *ed. cit.*, pp. 165-168.

[155] Romulus Bucur et alii., *Cinci*, Tracus Arte, Bucureşti, 2011, pp. 80-93.

*deschise ale profesorului de limba franceză A. M.* şi cu *Budila-Express*, pînă astăzi cele mai interesante opere scrise în anii ’80 ale autorului. Suprapunerea frînturilor de expresii şi construcţii gramaticale, corecte sau greşite, din limba franceză, semnalînd clişee profesionale fermecător expuse, conotează, alături de alte elemente, devierea limbajului de la reproducerea canonică a realităţii. Aceasta era subminată ostentativ astfel încît să exprime altceva decît ar fi presupus discursul oficial, acceptat de literatura promovată de ideologie, dar şi ca să traducă datele unei existenţe constrînse să se opună încontinuu clişeizării, stereotipiei, sub incidenţa presiunii cotidianului politizat.

Cînd e vorba despre erorile elevilor, acest strat lingvistic adăugat corectează ludic şi subversiv monotonia gîndirii larg şablonizate sugerate în subtext, creînd contexte comice în contrast cu atmosfera frustă, uneori absurdă din restul „compoziţiei”. În schimb, cînd inserturile îi aparţin profesorului de franceză Alexandru Muşina, opţiunea pentru conjugarea verbului „a fi” (chiar preluînd în text erorile de ortografie şi conjugare ale elevilor) trimite subtil la interogaţia hamletiană, astfel prelungită şi modulată în sens minimalizator, parodic, nu întotdeauna cu finalităţi comice. Din contră, versurile acestea curajoase, directe, tăioase comunică un dramatism autentic, putîndu-se vorbi de o temă specifică generaţiei, care a fost numită foarte potrivit şi percutant prin formula „epopee tragi-comică a navetei”,[156] cu implicaţii nu numai literare, dar şi explicit sociologice.

Explicînd fenomenologia perioadei ’80, cu reflexele ei sociale care s-au repercutat asupra generaţiei ’80 (un mic segment al intelectualităţii româneşti), într-un moment istoric de generală închidere ideologică şi de frustrare socială,

[156] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii”*, p. 241.

Ion Bogdan Lefter menționează printre efectele ei celebrele navete la care majoritatea tinerilor absolvenți de studii superioare erau constrînşi de teribilele „stagiaturi" şi „repartiții". Dar iată că aceasta a fost, într-un mod pronunțat, o generație literară care a ales să contrapună îngrădirii rigoarea competenței şi a calității morale a demersului lor:

> Faptul că am apărut ca scriitori într-o perioadă de criză şi de «închidere» a fost – sînt convins – o circumstanță care, paradoxal, ne-a favorizat: în deceniile precedente regimul comunist aplicase strategii de absorbție instituțională a seriilor de tineri intelectuali, ceea ce n-a mai făcut cu noi. Am avut – în consecință – o viață mai grea, cu navete şi mizerii, însă mai ferită de compromisuri. Şi ne-am «refugiat» în acele spații *underground*, în care ne-am putut forma într-o paradoxală libertate a spiritului.[157]

Această subversiune, cînd discretă, cînd manifestă, din poezia lui Muşina (după ce o întîlnisem şi la Iaru, atît în drama navetei din *Adio. La Galați*, cît şi în intemperiile aşa-zis extratextuale, legate de publicarea celui de-al treilea volum) şi care va apărea masiv la Matei Vişniec, a fost de fapt asumată de scriitorii generației ca unul dintre criteriile valorice ale literaturii lor: „Talentului şi culturii îi adaug simțul moral. Scriitorul tînăr încearcă să devină o conştiință; trebuie să devină. Intransigența în fața sa, a scrisului său şi a lumii îi dă verticalitatea care îi permite să aspire la altitudine estetică".[158]

Prin urmare, tenta dominantă a limbajului, prozaică şi tranzitivă, care oglindeşte această realitate contingentă, este nuanțată de straturi de limbaj suprapuse şi întrucîtva contrastante (idiomul ideologiei, frînturile din franceză etc.).

---

[157] Idem, „De la modernism la postmodernism", în *Puzzle cu „noul val". Addenda la falsul tratat de poezie* Flashback 1985, pp. 76-77.

[158] Idem, „Talent, cultură, verticalitate", în *Puzzle cu „noul val"*..., pp. 18-20: 19.

Dar, pînă la *Lecțiile deschise…* şi la *Budila-Express*, voi parcurge în ordine structura primului volum individual al lui A. Muşina, *Strada Castelului 104*, volum compozit şi inegal, cum a afirmat critica prin mai multe voci. În partea întîi, *Îndreptar sentimental (pentru studenții bursieri, anii I-IV)*, poemul inaugural *După-amiaza lui Hyperion* propune programatic o mostră de ritm şi stil prozaic, discursul construindu-se în jurul motivului unei întîlniri cu prietenii găzduită în casa personajului-„narator". Atmosfera degajată lasă loc cîte unei replici teribiliste, iar imaginea protagonistului coborînd din tavan sub chip de „păianjen cu cruce",[159] de unde îşi asculta nevăzut prietenii, trimite la un Luceafăr parodic, minimalizat, desolemnizat, adus la nivelul banalității prozaice. Biografismul presupune deci egalizarea planurilor şi instanțelor prezente în text. S-a observat că titlul convoacă intertextual unul dintre manifestele modernismului şi ale artei pure, *L'après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé.[160] Evident, raportarea marchează un contrast, spiritul adolescentin al prietenilor care se întîlnesc să joace cărți şi să discute la o țigară, într-o secvență concretă, plăsmuită din notații realiste, şi poemul mallarméean care descrie în manieră simbolistă experiențele senzuale ale unui faun amintindu-şi de nimfele visate, nu au nimic în comun; din contră, intenția este de a marca, programatic, atitudini complet diferite de raportare la realitate şi literatură.

O referință eminesciană transpare şi în poemul *Întîmplare XXI*, unde întîlnirea cu iubita, relatată cu mijloace pseudonarative, are loc într-un cadru ceremonial straniu, la granița imaginarului livresc cu datele realității celei mai fruste şi banale. Aerul protocolar al ținutei poetului („hainele

[159] Alexandru Muşina, *După-amiaza lui Hyperion*, în *Strada Castelului 104*, Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 7.
[160] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, p. 252.

albe, de gală") creează o discordanță ludică în relație cu trenul marfar cu care acesta a ajuns la întîlnire. Iubita însăşi se arată contrariată de comportamenul lipsit de politețuri formale al partenerului, care nu-i sărută mîna, deşi ea se aştepta tocmai la un asemenea gest. Replica cu care i se adresează bărbatul iubit, deşi intens ceremonială, pune în lumină ideea lipsei de comunicare dintre ei, aşa încît coborîrea treptelor catedralei, ca-n subtextul eminescian din *Luceafărul* – moment al întîlnirii ratate dintre Hyperion şi Cătălina – conotează o sugestie asemănătoare. Poezia se generează dintr-un mixaj de solemnitate livrescă şi cotidianitate frustă şi din conjuncția între proiecția imaginară, fantastică şi detaliul strict realist. Aluzia culturală conduce spre o criză a realului, fiind eficace deci în ordinea existenței şi doar în plan secund a literaturii: „Ea mă privi cu un fel de reproş / Mirată că nu îi sărut mîna sau nu îmi arăt / Bucuria de a o revedea; / Apoi îmi desprinse de pe umărul drept / Un gîndac auriu, şi, fără să spună nimic, / Coborî încet treptele tocite / Ale centenarei noastre catedrale".[161]

Acelaşi spirit adolescentin din *După-amiaza lui Hyperion* se profilează şi în alte exerciții grațioase, ludice, din secțiunea a doua, *Stop-cadru cu adolescenți şi altele*, cuprinsă în prima parte. Poetul, Prințesa clar de lună şi motanul acesteia apar în decor de basm, ca la Coşovei,[162] iar primul dintre aceştia, deghizat în Prințul Rozmarin, intră în pielea unui personaj fabulos, se răsteşte capricios, îşi „joacă rolul" în veşminte strălucitoare, în dialoguri vii, desprinse dintr-un teatru de marionete.[163] Iubita este destinatara unei *Scrisori* de dragoste redactate în codul poeziei trubadureşti.

---

[161] Alexandru Muşina, *Întîmplare XXI*, în *Strada Castelului 104*, p. 31.
[162] Idem, *Rosignolul*, în *op. cit.*, p. 24.
[163] Idem, *Întîmplare XIII*, în *op. cit.*, p. 27.

Sensibilitatea suavă a adolescenței dă naștere în frumoasa poezie *Maelström de după-amiază, Pygmalion* unei scene cvasi erotice, în care protagonistul liric, un alt Pygmalion, proiectează în iubita inocentă imaginea unei statui perfecte, prototip al idealului feminin. Ea apare modelată spiritual chiar de el precum o operă de artă, iar inițierea presupune descoperirea treptată a ființei senzuale şi corporale a iubitului-călăuză: „«Iată, i-am spus, cămările pline de fructe, / instalația de climatizare a nervilor mei, / Noul sistem de lumini, iată peştii fosforescenți, iată bazinele / Cele curate ale venelor mele». / Uimită privea; încă pe trup / Urme albe de marmură îi străluceau”.[164]

Ciclul următor, *Poezia în pijama roz*, compus din şase scurte „partituri”, impune o direcție interpretativă încă din titlu, propunîndu-se ca un scurt periplu pe tema sensurilor poeziei noi, expuse la modul ludic. Într-o lume conformistă, plină de coduri standardizate de gîndire şi limbaj, precum cea din anii ’80, poezia „se comportă” nonconformist, fără solemnitate, fără pretenția vreunei finalități oraculare sau metafizice („poezia în pijama roz / creşte napi în spatele casei”).[165] Ea cultivă o nouă autenticitate a senzațiilor şi sentimentelor („poezia în pijama roz cumpără doar / conserve cu eticheta / udată de ploi / doar aşa simte că / natura încă există sau mîini / neîndemînatice ea încă / mai crede că marfa e o / bucată de timp sau un / început de speranță”),[166] dar rămîne lucidă, conştientă de propriile mijloace şi lipsită de exaltări şi iluzii („ea nu îşi cunoaşte încă destinul dar / ştie că ursuleții nu / sînt decît nişte biete / desene imprimate

[164] Idem, *Maelström de după-amiază, Pygmalion*, în *op. cit.*, p. 36.
[165] Idem, *Poezia în pijama roz* [*Poezia în pijama roz*], în *op. cit.*, p. 38.
[166] Idem, *Poezia în pijama roz* [*Poezia în pijama roz cumpără doar*], în *op. cit.*, p. 39.

aşa / să distreze copiii").[167] În fine, ea nu are un domeniu predilect în care să se manifeste, şi cu atît mai puțin un limbaj predestinat, existînd, de fapt, în cele mai obişnuite lucruri („ea este chiar în aceste fibre de / seară chiar în lemnul fără / vopsea de care se sprijină / spinarea subțire şi / nici nu începe aici / ci doar aici se îmbracă").[168]

Apar enunțate cîteva dintre principiile despre poezie teoretizate de autor în formula întoarcerii la „normalitatea necesară" a trăirii, a percepției, a semnificației, pe care o opunea, din perspectiva sa asupra unui „nou antropocentrism", aşa-numitei „metafizici" a modernismului, orientate „să conteste ponderea «realului», a «referențialului»", şi, prin urmare, să determine poemul „să nu comunice, ci să se comunice pe el însuşi".[169] Ilustrarea acelor trăsături, dar şi a ideii unui „nou proiect existențial", derivînd dintr-un „nou angajament existențial", care presupune o realitate în centrul căreia să se găsească ființa umană, „re-centrată", după ce a fost „«pulverizată» de tehnologii, limbaje, coduri culturale şi ideologice" (cu toate limitele acestui concept despre „noul antropocentrism"),[170] are loc în partea a doua a volumului, *Manualul tînărului liniştit*. Aici, conceptul e asumat în mod declarat de profesorul de limba franceză Alexandru Muşina, protagonistul liric.

Dacă poezia devine materie de manual, se iveşte spontan întrebarea: în ce constă aspectul ei didactic? Ca şi „lecțiile deschise", „manualul" se adresează unui public larg, mai

---

[167] Idem, *Poezia în pijama roz* [*Poezia în pijama roz iubeşte*], în *op. cit.*, p. 41.

[168] Idem, *Poezia în pijama roz* [*Poezia în roz cine ar*], în *op. cit.*, p. 42.

[169] Idem, „Le postmodernisme aux portes de l'Orient", în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2, 1995, intitulat *Le postmodernisme dans la culture roumaine*, pp. 155-167: 166.

[170] Idem.

numeros decît elevii unei singure clase, şi are un caracter demonstrativ şi divulgativ în acelaşi timp. Ca instrument didactic, el urmează o metodă accesibilă şi scopuri educative şi formative precise.

Să observăm mai întîi că realismul prozaic al cotidianului trece în poezie prin vocea unui personaj-narator, al cărui nume este identificat explicit cu cel al autorului, protagonist al unei iniţieri prin bolgiile prezentului, în şapte etape şi tot atîtea poeme. Fotografierea realităţii printr-o lentilă sarcastică se îmbină fericit cu „efectul de realitate" construit graţie unui mecanism textual prin care transcrierea cotidianului frust, absurd e asumată de un prim strat de limbaj, cel prozaic şi oral, al conversaţiei de nivel mediu. La impresia de autenticitate contribuie colarea altor straturi lexicale deja descrise. Clişeele placate pe primul nivel de limbă, împreună cu deturnările groteşti şi ironice, care antrenează inclusiv registrul argotic, dereglează din punct de vedere stilistic curgerea neutră şi uniformă a „relatărilor", făcînd loc unei oralităţi diversificate şi amuzante, dacă substratul mesajelor nu ar fi eminamente tragic, instituind un amplu intertext cu planul realităţii înseşi, dense de semnificaţii şi spectaculoase pînă şi în aspectele ei monstruoase.

Poetul pare să preia, prin urmare, o sugestie a lui Laurent Jenny,[171] potrivit căreia includerea limbajelor orale în sfera intertextualităţii ca sisteme de semnificare non-literare este nu numai posibilă, dar chiar productivă pentru analiza textului literar. Mai amintesc în sprijinul acestei idei poziţia Juliei Kristeva, deja semnalată anterior, în accepţia căreia intertextualitatea se extinde chiar şi la sistemele simbolice non verbale (semiotice în sens mai larg). Se va observa în cele ce urmează cu ce rezultate este aplicabilă aceasta în poezia lui A. Muşina.

---

[171] Laurent Jenny, „La stratégie de la forme", în *Poétique*, nr. 27, 1976, pp. 257-281: 261.

Referitor la *Lecția a patra. La piață*, Nicolae Manolescu crede că este vorba de un dialog intertextual cu imaginea pieței din poemul *Ulise* de Ilarie Voronca. Acolo perspectiva tradiționalistă, cea mai apropiată de realitate, apărea deja parodiată prin „metamorfozare voit excesivă" şi prin mărirea densității limbajului, astfel că efectul de realitate urmărit de tradiționaliști era înlocuit la Voronca de reconstruirea tabloului acestui spațiu public prin intermediul imaginilor ce se înlănțuie după o logică proprie. Raportînd apoi aceeaşi descriere la cea reactualizată de „lecția" lui Muşina, criticul găseşte o formulă interesantă, afirmînd că aceasta din urmă „include" piața poetului avangardist, „mărind gradul de îndepărtare de universul real cu o unitate".[172]

Hipertextul actual are, după părerea lui N. Manolescu, „rolul unei prisme care curbează încă o dată liniile curbe ale parodiei originale".[173] Să observăm în ce constă gradul adăugat de deviere față de parodia autorului lui *Ulise*. Mai întîi să notăm că în piața lui Ilarie Voronca aerul sărbătoresc provine din faptul că fiecare legumă descoperită de ochiul încîntat al poetului este celebrată pentru o virtute proprie, încît toate par atinse de o magie şi transformate în imagini dinamice, intens vizuale, care compun un mic spectacol, un *performance* de stradă plin de culoare şi farmec: „te opreşti la vînzătoarea de legume / îți surîd ca şopîrle fasolele verzi / constelația mazărei naufragiază vorbele / boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminți în bănci / ca lotci dovlecii îşi vîră botul înaintează".[174] Comparațiile propuse de autor personifi-

[172] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, p. 341.

[173] Idem.

[174] Ilarie Voronca, *Ulise* [cu un portret de Marc Chagall, Colecțiunea Integral, București, 1928], în Marco Cugno & Marin Mincu, *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 160.

că simpaticele „personaje” sau le transformă în obiecte sau animale care „evoluează” în asociații lingvistice spectaculoase („pătrunjelul mărarul / iepuri de casă […] / vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvănencelor”). Descrierea se termină într-un crescendo, cu un imn adus cartofului, umanizat în figura cristică. Operația e indicată metatextual de poet, în versuri pe jumătate ironice, care reiau elemente de sintaxă și lexic arhaic: „și iată fața de hristos chinuit a cartofului / […] / închini un imn cartofului / […] / tu știi subterane abecedare / te-au hrănit dumnezeu și ploile / […] / cartof icoana umilinții a răbdării / tu te mulțumești cu puțin și ne dai tot / […] / tu ești al gliei glas pre / tine ochiul îngerilor fără haraci te veghează”.[175]

În schimb, la Mușina, ca-n toate celelalte lecții, protagonistul se suprapune figurii poetului însuși într-o ipostază minimalizatoare, „băiat cuminte enfant sage ca orice tînăr crescut cu grijă”, care, din sentimentul unei „datorii de onoare”, îşi ajută părinții să facă „aprovizionarea autumnală” de ziua recoltei, adică pentru o sărbătoare artificială, strict oficială, lipsită de sensul bucuriei autentice. Personajul-„narator” se autopersiflează, deci, în această ipostază docilă, de cetățean pătruns de clişeul „datoriei de onoare”, care îi tiranizează atît viața profesională, cît şi pe cea personală. Spre aceeaşi idee a autoparodiei sarcastic-umoristice conduce şi echivalarea propriei imagini de cumpărător înfofolit în trei pulovere cu cea a unui ştiulete: „înfăşurat ca un ştiulete în trei pulovere avansez”.[176]

Feeria din Voronca nu se repetă. Prozaicul realității înconjurătoare nu lasă loc „punerii în scenă” a naturii care avusese loc în piața miraculoasă a poetului avangardist. Din

[175] Idem, *Ulise*, în *ibid*., p. 162.
[176] Alexandru Mușina, *Lecția a patra. La piață*, în *Strada Castelului 104*, p. 51.

contră, singurele informații se referă la prețuri, iar contemplația este înlocuită de aducerea în poem a imaginilor obositoare şi revoltătoare ale aplauzelor de la televizor, răsfrînte prin ferestrele caselor, de unde le „vizionează” şi poetul în timp ce se deplasează spre locul „aprovizionării”. Sînt imaginile propagandei mediatice difuzate în acei ani pînă la absurd. „Lecția” se încheie în aceeaşi notă sarcastică, cu un clişeu al gîndirii mediocre şi vulgare a individului comun („femeile ard / asfaltul rece vedea-v-aş / în bucătărie la cratiță le strig în gînd desigur”). Cu toate că versurile debordează de-o savuroasă autoironie şi de secvențe montate în registru comic, fondul este unul profund neliniştitor. Spre deosebire de textul lui Voronca, parodia apare aici îngroşată grotesc, iar travestirea burlescă a protagonistului se exprimă prin grimasă şi gust amar.

În *Lecția a şasea. În clasă* se desfăşoară sub ochii cititorului o sinteză a colajului lingvistic, atît de specific acestui ciclu. Mai întîi, apar şabloanele caracteristice eticii muncii, răspîndite în gîndirea înregimentată a societății: „nobila misiune / pluteşte ca o aureolă pe fruntea tot mai înaltă”,[177] cu ultimele cuvinte decupate din retorica poeziei proletcultiste. În acelaşi vers şi-n următorul, sînt introduse în discurs replicile rostite zilnic de profesor către elevi („bonjour / mes élèves / bonjour camarade professeur”), pentru a mări cu un grad – parafrazîndu-l pe N. Manolescu – impresia de alienare şi de tiranie repetitivă a aceloraşi gesturi şi cuvinte. Versurile curg, iar clişeele pedagogice, atît de gîndire, cît şi de limbaj, se completează, numind metode educative şi corective interzise într-o societate liberă, discreditate prin antifrază, într-o îmbinare deconcertantă de replici adresate colocvial elevilor şi desprinse dintr-un fel de jargon şcolar. În acelaşi discurs intră şi frînturi de reflecție ale profe-

[177] Idem, *Lecția a şasea. În clasă*, în *op. cit.*, p. 52.

sorului, cu privire la eficacitatea propriilor instrumente pedagogice: „instrucție și educație zicea grasul ăla terorizant jap / cam demagog ar avea jap dreptate pedagogia avem / o datorie de onoare tourner / a întoarce a învîrti jap a se învîrti dragul meu pune mîna / pe carte / şi nu te rînji la mine jap ha ha nu scrie în frunte”.[178]

Limbajul se dă în spectacol, într-o cascadă spumoasă de expresii care rulează în succesiune şi alternanță neîntreruptă registre diferite, şi, în acelaşi timp, este pus ulterior în valoare cu ajutorul gestului. Urmează un fragment de discurs oral, decupat din discuțiile colegilor, profesori asemeni poetului, pe tema unei mici revolte, provocate – se deduce – de întîrzierea salariilor: „iar nu au adus ăştia de sus banii birocrației / nu ştiu ce-i munca proşti domnule proşti proşti proşti”. În fine, polifonia se completează cu un final turnat pe modelul unei reclame publicitare: „las să cadă / instrumentul indispensabil alb-gălbui în gura ştirbă şi neagră / a servietei diplomat 314 la munte sau la mare în orice-mprejurare”.[179]

Prima şi ultima *Lecție* „relatează” simetric o ducere şi o întoarcere cu trenul, cea din urmă conținînd în afara unor mostre de limbaj şi de gîndire de lemn, amănunte realiste, amuzante şi sinistre în acelaşi timp, imagini ale abrutizării şi primitivismului unor comportamente şi scene din epopeea navetistului: „oamenii muncii / se întorc pe meleagurile natale / respiră aerul tare şi rece se îmbrîncesc aruncă / spre stivele albe spre betoanele sparte / uitate de edilii oraşului recipientele spumă / de drojdie turț țuică eau-de-vie tzouika se înfăşoară / în fîşurile largi în pufoaicele găurite”.[180]

Convocînd toate aceste limbaje standardizate, poetul le desconstruieşte funcțiile canonice cu ajutorul ironiei şi jocu-

[178] Idem.
[179] Idem, p. 53.
[180] Idem, *Lecția a şaptea. La cap*, în *op. cit.*, p. 54.

lui, antifrazei şi colajului verbal. Rezultatul este că *Lecţiile*… ajung să arunce în aer principiile etice şi pedagogice ale societăţii româneşti a anilor ’80. Ciclul întreg se propune drept o iniţiere (prima) în infernul acestei societăţi şi-n retorica ei goală, odată ce s-a luat cunoştinţă de degradarea formelor de comportament şi de gîndire liberă.

Ciclul *Experienţele (o himeră a realului)* apare doar schiţat în acest volum, fiind completat abia în următorul. *Avertismentul* care precedă cele doar două „experienţe” propuse are rolul nu atît de a semnala caracterul necreditabil al parcursului de cunoaştere asumat de autor, ci de a-i indica registrul desublimant, lipsit de emfază sau excepţionalitate.

Prima se configurează ca experienţă a iubirii, care-şi dovedeşte însă finitudinea, iar a şasea (între ele existînd un hiatus, în sensul că nu apar în carte secvenţele de la doi la cinci) se concentrează asupra cunoaşterii morţii. Ambele se derulează ca dialoguri cu un „ei” generic, luînd forma parabolei cu acel tip de final care se întoarce asupra textului. În grupajul din *Istoria pantofului mov* au intrat, pe lîngă alte poeme, două *post-scriptum*-uri, ambele citabile. Primul anunţă o ieşire din scenă melancolică, cu sentimentul oboselii, tîrziului („Am fost proprietarul acelor cuvinte, / Acelor zîmbete de adolescent, / Acelor pulpe roz de fecioară. / Am fost un nume pe fişa eternităţii / Acelui sentiment”).[181] Al doilea este impregnat de nostalgia adolescenţei care se îndepărtează.[182] Ideea din ultimul se prelungeşte şi-n poemul *Istoria pantofului mov*, care rescrie motivul indicat de titlu, din basmul *Cenuşăresei*.[183]

Din penultimul ciclu al cărţii, *La vie en prose*, mai reţin versurile din *Un tînăr aproape ateu, la 1980 d. H.*, unde prota-

[181] Idem, *P.S.*, în *op. cit.*, p. 64.
[182] Idem, *P.P.S.*, în *op. cit.*, p. 65.
[183] Idem, *Istoria pantofului mov*, în *op. cit.*, p. 71.

gonistul liric declară că îl imită pe Kavafis, încercînd să facă poezie din sentimentul oboselii.[184] Îl vor fi apropiat de poetul grec afinități tematice pentru o anumită conduită morală, precum și nostalgia, senzualitatea care se profilează cu conotații mai concrete în acest final de volum, fiind amplu ilustrată mai ales începînd cu *Aleea Mimozei n. 3* din 1993, deși dimensiunea corporală a erosului nu lipsește nici din cartea *Lucrurile pe care le-am văzut*. Alte motivații ale acestei admirații se desprind din *O apocrifă a lui Kavafis*, unde se întreține o ambiguitate fertilă în privința identității eroului liric, figurile celor doi poeți părînd că se oglindesc una în cealaltă: „A fost poet zgomotos al mahalalei, / Urla prietenilor de soiuri diverse / Despre libertate, despre scris, / Că nu vrea să fie poet de curte, laureat”.[185] În logica intertextualității, se poate spune că figura lui Kavafis este luată drept model.

După radiografia banalului și prozaicului din *Lecțiile deschise*…, se anunță în ultimul ciclu din *Strada Castelului 104*, intitulat *Lecția de engleză*, o „epifanie banală”, iar revelația este încă o dată aceea a oboselii puse în scenă, cînd în decor fastuos, regal, cînd de teatru de marionete. „Oprirea în strălucire”, cu speranța de a recupera „restul strălucitor al adolescenței”, marchează un moment existențial, dar și finalul cărții.[186]

*Lecțiile deschise*… apar reluate în primul din cele șase cicluri din volumul *Lucrurile pe care le-am văzut (1979-1986)*, publicat în 1992, în timp ce al doilea, *Experiențele*, completează pînă la opt pe cele două apărute în primul volum. Aceste texte continuă modelul dialogat la care m-am referit, între aceleași persoane gramaticale (eu-ei), avînd tot mizele „lecțiilor”, dar sarcasmul cedează în favoarea unui discurs mai interiorizat, mai pronunțat reflexiv, fără accentele subversive,

[184] Idem, *Un tînăr aproape ateu, la 1980 d. H.*, în *op. cit.*, p. 86.
[185] Idem, *O apocrifă a lui Kavafis*, în *op. cit.*, p. 88.
[186] Idem, *Lecția de engleză*, în *op. cit.*, p. 100.

tăioase, deja comentate. Avem de-a face, mai degrabă, cu un parcurs de cunoaştere, descriind etapele şi obiectul unei iniţieri în marile teme ale existenţei. Toate aceste „probe" sînt însoţite de metamorfoze ale fiinţei, dar adesea domină lipsa de comunicare. După prima, dedicată iubirii pur spirituale, *Experienţa a treia* propune latura pur carnală a erosului, reprezentată liric nu fără anumite rezistenţe din partea aspirantului la iniţiere.[187] *O extracţie. A şaptea experienţă* ar consta într-o incizie chirurgicală pe o secţiune a creierului, comparabilă cu o posibilă „spălare pe creier",[188] iar ultima are în centru înţelepciunea, ironia indicînd dificultatea enormă de a trece de o asemenea probă: „«Stai aici!» mi-au spus. «Rezistă. / Vom veni peste 3000 de ani». Eu am deschis / Ochiul. „«Eşti cel mai bun!», / Mi-au spus. «Ne întoarcem cu aprobarea / Pentru a fi trecut în rîndul Sabeilor»".[189] Deci, pentru a deveni înţelept, precum sabeii, poetul este condamnat la rezistenţă, la a experimenta existenţa pentru 3000 de ani. Forma parabolică a acestor texte imprimă ciclului un grad de abstracţie pe care *Lecţiile*… nu îl au, din contră, ele se disting printr-o poeticitate mai marcată şi o oralitate exuberantă.

Ciclul următor reia din culegerea generaţională *Cinci* amplul poem *Budila-Expres*, care, din punct de vedere valoric, dar şi tematic, trebuie asociat *Lecţiilor deschise*… Reapar conotaţiile din „epopeea navetei", sensurile extinzîndu-se la semnificaţii general existenţiale, raportate încă o dată, dar mai direct, la fiinţa poetului şi, acum, şi la rosturile poeziei înseşi. Scade drastic, pînă la anulare, tonul ludic din scenariul

---

[187] Idem, *Experienţa a treia. Descîntec de dragoste*, în *Lucrurile pe care le-am văzut (1979-1986)*, Cartea Românească, Bucureşti, 1992, p. 27.

[188] Idem, *O extracţie. A şaptea experienţă*, în *Lucrurile pe care le-am văzut*, p. 35.

[189] Idem, *Experienţa a opta. Lipirea de retină*, în *op. cit.*, p. 36.

*Lecțiilor*. Prima parte (*1. Introducere*) instituie un fel de amurg al gîndirii şi al sentimentelor, „experiența" relatată din „catacombele realității" proiectînd confesiunea într-un prezent perpetuu al ratării. Expresia „am pierdut totul" se repetă la începutul a două strofe succesive.[190] Enumerațiile elementelor realiste în care apare reiterat adverbul „totuşi" fac aproape neverosimilă ideea că, după acest apocalips al ființei, a mai supraviețuit ceva şi încă îşi mai urmează cursul în orizontul perceptibilului.

Golirea de sens, aceeaşi din *Lecții…* şi *Experiențe*, este nuanțată de constatarea acută a înfrîngerii, sentiment predominant încercat de protagonistul liric şi-n a doua parte a poemului *2. Senzație*, în care condiția cotidianului, plăsmuită din evenimente sordide, nu se poate ridica la mai mult decît o fericire cu surogate şi nu poate depăşi mediocritatea cruntă a banalului şi a derizoriului, înregistrate de un ochi rece şi caustic: „Sau se sparge conducta, vecina țipă / După poştaşul întîrziat cu pensia, bețivii urinează / Pe zidul caselor de vizavi". Realitatea deviază în spectralitate, halucinație absurdă sau coşmar, iar în acest vid interior supraviețuirea iluziei agravează starea de rău existențial structurală: „Maşini greoaie ca nişte hipopotami stropesc / Pavajul încins, vînzătoarele din cofetării / Fac strip-tease şi, goale, se bat cu frişcă, din cînd în cînd / Cîte-un director se umflă ca un balon, se înalță, / Apoi se sparge, dispărînd din univers / […] / Sau traversăm zidul putrezit al Grădinii şi culegem / Globuri de aur cu care îmblînzim viitorul sau deschidem / Nasturii aerului şi posedăm furioşi / Trupul cald încă al iluziei".[191]

Cele cîteva referințe culturale menționate în strofa următoare, provenind din domenii diferite ale cunoaşterii, reprezentînd ființa livrescă a poetului, cea care l-ar ajuta să reziste

[190] Idem, *Budila-Expres*, în *op. cit.*, pp. 37-38.
[191] *Ibid*., pp. 38-39.

unei realități decăzute, devin inutile precum amintirile. Înclinația spre ludic, reminiscență a inocenței copilăreşti, nu pare a fi nici ea o compensație suficientă. Între referințele culturale invocate s-au menționat Gondwana, ținutul de acum milioane şi milioane de ani, ca şi istoria primordială reprezentată de „pelasgii mîncători de scoici", precum şi cea antică a vaselor din Micene. Pe acelaşi plan, filosofia şi literatura contemporană sunt prezente în text prin cîteva nume de referință, precum Herbert Read, poetul şi criticul britanic, istoric al artei, militant pacifist, sau filozoful Herbert Marcuse, ale cărui opere au însoțit mişcările studențeşti din anii '60 din toată lumea, în fine, scriitorul postmodern John Berryman sau autohtonul Eminescu.

Secvența următoare, *3. Context*, pune în discuție raportul dintre poet şi poezie şi pe cel dintre poezie şi realitatea „ținuturilor boreale, / Dincolo de sciții cei îmbrăcați în blănuri", în care se derulează maşinal şi inexpresiv viața personajului-narator.[192] Acest fragment face legătura cu atmosfera şi „scenariul" lecțiilor, căci un alt motiv recurent este călătoria sisifică cu Budila-Express, dezvoltată amplu şi-n partea a patra. Poetul conversează despre toate acestea cu jucăriile, care nu sînt totuşi cele din copilărie, ci nişte marionete statice, trăind „într-un aer de celofan" deja „împachetate", imagine a existenței suspendate, golite de vitalitate, pe care el însuşi o experimentează „în aşteptarea minunii", poate încă posibile.

Urmează trei definiții minimalizatoare ale poeziei, percutante în sarcasmul lor tăios, aceasta fiind echivalată cu o „trebuință" pasageră şi imatură, marginală şi inutilă, aşa cum apare ea văzută din „catacombele realității". Este o îndeletnicire aproape imposibilă în obscuritatea existențială din „polul frigului", cum numise poetul în prima „lecție deschisă" oraşul spre care călătorea zilnic în Budila-Express,

[192] *Ibid*., p. 40.

Întorsura Buzăului, aici indicat prin sintagma „ținuturile boreale”: „Ei mă întreabă despre poezie, acea trebuință / Țîfnoasă şi plină de ruşine a adolescenței, / Despre poezie, precupeață grasă şi care / Ne-a luat pe nimic inimile de puştani şi le-a pus pe ață, / Despre poezie, cuvînt plicticos, / Pe care dicționarele îl mai pomenesc / Din conformism şi vocație inerțială”.[193]

Partea următoare dezvoltă, cu ajutorul unor paralelisme şi simetrii, ca într-o partitură orchestrală, tema cu variații a călătoriei în Budila-Express, imagine plurivalentă asociabilă celei cu vaporul din feliniana *E la nave va*, prima lipsită însă de luxul aristocratic din versiunea italiană. În ciuda sonorităților englezeşti din denumirile localităților presărate pe ruta Expressului, este vorba, de fapt, de modeste localități autohtone. Se face simțită umanitatea pestriță de la bordul vehiculului gigantic şi ruginit şi se remarcă, de asemenea, indivizii din situații de viață, profesionale, sociale sau private, complet absurde şi groteşti, pe care privirea autorului le captează zilnic în ipostaza lui de călător ciudat, neînțeles, dintr-o adevărată *divina commedia*, explorată doar la nivelul bolgiilor infernului. Vademecumul astfel descris devine o imagine răsfrîntă a umanității *tout court*.

Ca şi în *Lecțiile deschise*… autorul pune în practică o expresivitate deturnată, bazată pe elipsă şi anastrofă, astfel că, la fiecare început de strofă, sintagma „şi noi am” pare să anunțe o comparație cu un „ei” care au călătorit în locuri miraculoase şi au trăit altfel, dar de fapt continuarea neagă de fiecare dată o atare perspectivă, discursul plin de vervă şi dinamism revelînd scene fruste şi frustrante, care au făcut să picure „în oase” „fluidul neîncrederii oarbe”:

> Şi noi am visat în cîmpul cu iarbă, pînă ce / Vacile ne-au înghițit, mestecat, defecat, şi noi / […] / Ne-am întors vii şi teferi seară de seară / În Budila-Express // Budila-Express! Budila-Express!

[193] Idem.

Budila-Express! / Şi noi am ştiut şi noi am iubit, / Şi noi am avut şi-am putut, am scris şi-am citit! / Budila-Express, garnitură cu bou-vagoane, / […] / Iute şi verde-murdară printre grămezile de cartofi / Pline de cioburi şi capace de bere, / Budila-Express ruginind nevăzut / Precum tinerețea la încheieturi.[194]

Pastişa speciei imnului din ultima strofă citată, care încheie într-un crescendo ritmic şi satiric partea a patra, nu poate ascunde la lectură amărăciunea concluziei că, de fapt, a fost vorba de o supraviețuire la limită, lipsită de orice emfază şi iluzie.

De la „tabloul" amplu, în mişcare, demn de o epopee, se trece în secvențele concluzive la spațiul unei „camere oarecare, fără pereți", atît de generică încît poate reprezenta simbolic camera craniană a poetului însuşi. Caracterul imaginar, fantastic al părții a cincea, *Filtru*, face posibilă o asemenea interpretare, întrucît spațiul respectiv apare invadat de o armată numeroasă de personaje aparținînd tuturor regnurilor şi avansînd sacadat, cum o sugerează lunga enumerare, cadențată şi ea, strict nominală şi coordonată copulativ. „Distribuția" care intră în scenă e aiuritoare din punct de vedere lexical, iar personajele par a fi similare marionetelor încremenite în aşteptare în partea a treia. Tot acest spectacol, reprezentînd la scară redusă umanitatea întreagă din restul poemului, dar mai ales pe conformiştii incapabili de revolte, apare redus la dimensiunile de basm ale figurației din *Guliver în țara piticilor* şi poartă cu ea, paradoxal, „amintirea copilăriei conservată în heliu lichid".[195]

Dar mesajul pe care aceşti figuranți îl vor transmite pe un ton exortativ poetului-spectator, ca într-un fragment de reprezentație teatrală, constă în repetarea replicii „Trebuie, e necesar, se cere", transcrise în original cu majuscule. Acestui imperativ existențial căruia trebuie să i se plieze toată viața

[194] *Ibid*., pp. 42-43.
[195] *Ibid*., p. 44.

poetului, amintind de formula tiranicei „datorii de onoare” din *Lecțiile deschise*… şi care se extindea atît la sfera profesională, cît şi la cea privată, protagonistul îi răspunde afirmativ în spațiul reprezentației, şi, ca urmare, îmbătrîneşte brusc. Iată, deci, o „punere în scenă”, o ipostază a spectacularului care nu conduce către sensuri ludice, ci se închide într-o parabolă a necomunicării, neînțelegerii impregnată de sensul ratării, în fond, într-o „relatare” a experienței falsificării sistematice a realității şi a pervertirii interioare, peste care cade brusc cortina poemului. Patetismul este mascat de o reprezentare rece, aşa-zis obiectivă, purgată de orice urmă de sentimentalism, în care accentul cade pe interioritatea personajului-narator.

Ultima parte (*6. Ilustrație*) adoptă aceeaşi manieră de a semnifica, transpunînd decorul de mai sus într-o ilustrată, după o prealabilă reducere a figurației la doar cîteva elemente, echivalentă unei *mise en abyme* a textului. Tonul degajat, persiflant se aplică în context unui material divulgativ, de promovare turistică a teritoriului autohton, reluînd maniera patriotardă, propagandistă, atît de cunoscută în epocă. Unghiul de deturnare a sensurilor este considerabil. S-a preferat reducerea întregii figurații la un colaj fotografic foarte convențional, cu finalități turistice, publicitare, dorindu-i cititorului o călătorie agreabilă cu trenul Budila-Express, după o bună rețetă de marketing, formula fiind propusă în nu mai puțin de patru limbi. Colajul înfățişează o imagine cu efecte kitsch, alăturînd pe niște afişe cu peisaje naturale o „frumusețe locală cu basma roz” şi „o fanfară de îngeri în costume naționale”.[196]

După ce a experimentat valențele narative ale poeticității, scriind poeme-poveşti, poeme-parabole cu un *story* încorporat, testînd şi disponibilitățile combinatorii ale registrelor lexicale dominate de o oralitate vizibilă, iată că Muşina îl

[196] *Ibid*., p. 45.

cheamă pe scena poemului şi pe cititor. Dacă în alte ocazii, în *Lecții*… de pildă, este invocat ca să asculte vocile dialogice ale personajelor lirice care „conversează” în text, aici scopul se schimbă. Ilustrata, semnată într-o paranteză finală cu numele real al poetului, travestit pentru ocazie în fotograf, dar şi-n autor al unui *performance* poetic excepțional, reduce astfel toată tensiunea semnificațiilor anterioare la o imagine neproblematică, parodică, de un exotism îndoielnic pentru privitor / cititor, în intenția aparentă de a interpune o diferență critică fățişă în raport cu unele fenomene sociologice, unele dintre cele mai alienante din realitatea anilor ’80. Dar procedînd astfel, autorul ştie că va obține exact efectul contrar. Prin urmare, cititorul nu mai este convocat în text ca să audă vocile captate de poet, care manifestă în acest sens o abilitate specială de a le absorbi (ca şi Iaru), ci ca să privească o ilustrată care, în fond, comunică un mesaj deviat despre realitatea pe care pretinde că o reprezintă fotografic.

Titlul ciclului următor, *Breviarul anestezic al maestrului Fornicatus*, şi precizarea plasată între paranteze în loc de subtitlu, *Pentru întîia oară prezentat sub formă de ode spre a fi pe înțelesul tuturor*, exprimă cu mijloacele paratextualității ideea unui fals tratat, fiind vorba mai degrabă de o parodie a literaturii didactice. Dar nici despre ode nu se poate vorbi, căci lirismul din aceste versuri este unul reflexiv, lipsit totuşi de ariditate, figurația apărînd ceva mai abstractă decît cea foarte animată şi prozaică a *Lecțiilor*. Intenția sintezei existențiale transpare încă o dată, iar titlurile tind să configureze o geografie completă a reprezentărilor lumii şi materiei, precum şi o hartă a corespondențelor la nivelul organicului, afectelor şi formelor intelectului: *Oda I. Hermetica*, *Oda a IV-a. Estetica*, *Oda a VII-a. Organica*, *Oda a IX-a. Bucolica*, *Oda a XI-a. Cinetica*, *Oda a XIII-a. Nevrotica* etc.

În *Oda a XVI-a. Thanatica*, ideea că totul este perisabil sau destinat decadenței se exprimă printr-o suită de „definiții" sarcastice ale sentimentelor, formulate în stilul deja cunoscut din primul volum: „Un tractor ce curăță străzile: viitorul. / O gașcă de prim-miniștri îngropați / În dialoguri oficiale: speranțele. / Un capac imaculat de closet: zîmbetul cu care / Întîmpinăm copiii proaspăt întorși din grădinițe. / Un salam bine uscat: amintirile".[197]

Ultima odă anunță o naștere neeroică, avînd ca principiu matern teama, prin urmare, falsul tratat se încheie cu o concluzie asemănătoare celor din ciclurile anterioare, afirmînd ca unică certitudine tot o supraviețuire sau o (re)naștere la limita existenței, într-un „aici" și „acum" incerte: „Teama e o mamă bună, iubitoare. / În uterul ei înveți să trăiești. / […] / Așa am învins: am dormit. / Pe-afară s-au scurs ziarele, tancurile, sentimentele, / Imperii s-au tocit, imperii au ieșit din mare. // Am supraviețuit. Am învins. Sînt aici. / Aici lîngă tine".[198]

Între *Experiențe* și *Ode* există o continuitate de viziune evidentă. Ambele grupaje de versuri se concentrează asupra simbolurilor efemerității din ființa umană (biologicul, metamorfoze chimice etc.), într-un registru care oscilează între reprezentări fantastice și onirice, iar ceea ce le deosebește e modul de a se situa al poetului: deține centralitatea în primele, acesta participînd direct, ca experimentator la manifestările realului, dar impunîndu-și în celelalte un anumit grad de obiectivitate.

Ludicul își face prezența prin modalități diferite, testînd un anumit experimentalism, în versuri din care nu lipsesc însă referințele la prezentul imediat al profesorului Alexandru Mușina, asperitățile din *Lecții…* și *Budila-Express* fiind mult atenuate aici. Poetul încearcă o nouă formulă stilistică, în

[197] Idem, *Oda a XVI-a. Thanatica*, în *op. cit.*, p. 66.
[198] Idem, *Oda a XVIII-a. Sol*, în *op. cit.*, pp. 69-70.

*Alexia*, scurt ciclu de opt poeme formînd împreună o primă parte, *Elementele*, cărora le adaugă o a doua, intitulată *Mica elegie*. În prima poezie autorul pare un jongleur care presară în versuri animale colorate, dar mai ales onomatopee, diminutive, omofonii, aliterații şi formule din jocurile de copii, pe care le redistribuie şi-n strofele următoare, construind mici trame amuzante. În ciuda ludicului expansiv, profesorul constată degradarea din jur:

> Pîs, pîş, leul de iarbă. Leul de antimoniu. / Pîş, pîş, pisica. Şi şoarecele. Guzganul. / Cataclop calul cel roşu, calul verde, / […] / Elevii mei / Conduc betoniere, autocisterne, excavatoare, / Vînd carne poporului. Cosesc, ară. Îmbătrînesc. // Pîs, pîş, leul de miniu. Leul de cositor. / Pîş, pîş, pisica-n hambar. Şi şoarecele. Guzganul. / Cataclop, cataclop calul roşu, / Pe care verdele călăreț. / Calul verde, pe care, / «Ai tu pe tine culoarea aceasta?».[199]

Cuvintele astfel potrivite produc devieri, iar, din această cauză, de la jocul „inocent" se alunecă spre imaginile neliniştitoare ale angoasei. Sau, printr-o altă strategie ludică, se recurge la forma terținei, iar în ultimul vers figurează întotdeauna termenul fantezist „godemişul" (entitate nedefinită dar omniprezentă, dinamică), vocabulă preferată pentru sonoritatea jucăuşă: „Cine face să tremure păpurişul / În nopțile fără lună şi vînt? / Godemişul. // Cine pune roțile autobuzelor în mişcare, cine umple / De surîs fața coafezelor cînd îşi iau bacşişul? / Godemişul. // Cine bagă adolescentele-n draci, cine ține / Zi de zi şi noapte de noapte afişul? / Godemişul".[200] În poemul *Jocul* se glisează cu mare uşurință de la jocul de cărți şi zaruri la hazardul negativ al existenței,[201] iar în *Mica elegie*, Zenon este chemat să destrame iluzia care înconjoară atot-

[199] Idem, *Cele amestecate*, în *op. cit.*, p. 75.
[200] Idem, *Godemişul*, în *op. cit.*, pp. 80-81.
[201] Idem, *Jocul*, în *op. cit.*, pp. 84-85.

puternică orice reprezentare. Peştera, topos prin excelenţă al iluziei, pare o referinţă la cea platoniciană.[202]

Ciclul concluziv, *Hebdomadarul profesorului A. M.*, este de fapt un jurnal al „personajului" numit în titlu, valabil nu doar pentru perioada menţionată, ci care se poate reitera monoton săptămînă de săptămînă, unde verva ludică nu exprimă conţinuturi exuberante, ci, ca în alte ocazii, trimite spre o realitate derizorie, cea a vieţii înseşi a naratorului-protagonist. Toate titlurile conţin rime interne, comunicînd o naivitate mimată, şi sînt toate fanteziste şi ironice în raport cu versurile pe care le anunţă. În *Luni. Oamenii sînt buni* intertextul ia drept pretext celebra *Ballade des dames du temps jadis* a lui François Villon, motivul *ubi sunt?* avînd ca referent pe prietenele din adolescenţă ale eului, surprinse în ipostaze simpatice, nonconformiste, banale şi fermecătoare în acelaşi timp. Că autorul l-a avut în vedere pe poetul damnat din Evul Mediu francez tîrziu o confirmă încercarea de a construi sonorităţi inventate ale unei limbi vechi, el însuşi desemnîndu-se cu ajutorul numelui cvasi trubaduresc, Ens Bertrans.[203] Nota lirică rezervată zilei de marţi îi dă profesorului ocazia destul de bizară de a dedica ode obiectelor din sala de clasă, toate antropomorfizate: „mîna mea / chiar dacă a-nţepenit tot pe voi vă arată / tabele cu «être» şi cu «avoir» dumneata / doamnă faţă de masă-ţi mai aminteşti / de coatele mele senzuale şi adormite de antebraţele / mele osoase visînd trupul tău".[204]

Ca în *Lecţii*…, autorul mizează din nou pe un evantai de registre, care dau naştere unei oralităţi volubile, chemate să dea relief ludic micilor evenimente şi întîmplărilor pitoresc-mărunte din viaţa tînărului profesor. De pildă, nota de jurnal

[202] Idem, *Mica elegie*, în *op. cit.*, p. 91.
[203] Idem, *Luni. Oamenii sînt buni*, în *op. cit.*, p. 95.
[204] Idem, *Marţi. Oamenii sînt fraţi*, în *op. cit.*, p. 96.

pentru miercuri le prezintă pe colegele profesoare, unele frumoase, altele mediocre, fiinţe prozaice, dar totuşi atrăgătoare,[205] iar cea de sîmbătă transcrie cu un sentiment de oboseală, dar şi cu o anumită simpatie îngăduitoare, motivele de sfadă, de admiraţie sau criticile secrete, care-i preocupă pe colegi în conversaţiile lor vădit provinciale: „eşti băiat bun cu umor şi prietenul meu pe ea o înşeală / soţul cu o coafeză trecută însă are / doi copii minunaţi şi e-n cor şi la teatru / […] / şi se ceartă se ceartă se ceartă se ceartă dar / şi-au făcut casă cu etaj şi încălzire centrală”.[206]

„Însemnarea” din ultima zi e dedicată amintirii perioadei studenţiei, cînd protagonistul locuia într-un cămin modest împreună cu alţi colegi ei înşişi poeţi („romi” şi „nino”) şi mergea la cursuri şi apoi prin locuri fascinante şi boeme ale capitalei, precum Capşa sau Gambrinus.[207] Episodul biografic al fericitei camaraderii Muşina-Bucur-Stratan, colegi de cameră în căminul „6 Martie”, este povestit cu vervă şi amuzament nostalgic de Romulus Bucur, care îşi aminteşte perfect momentul în care cei trei s-au întîlnit în camera cu pricina.[208] Tinereţea dezarmantă de atunci şi atmosfera generală a vieţii de student, nu tocmai exaltantă, sînt privite cu luciditate şi indulgenţă

[205] Idem, *Miercuri. Oamenii au cercuri*, în *op. cit.*, p. 97.
[206] Idem, *Sîmbătă. Oamenii se macină*, în *op. cit.*, p. 100.
[207] Idem, *Duminică. Oamenii se vindecă*, în *op. cit.*, p. 102.
[208] Interviu cu Romulus Bucur, 22 octombrie 2000, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generaţia ’80”. Interviuri*, p. 42: „M-am trezit într-o cameră cu mai mulţi tipi, era un individ, un vlăjgan dubios cu plete şi mustăţi, cum am scris eu, care mi-a întins mîna, s-a recomandat Ion şi a dispărut, pe urmă era un individ pe un pat, într-un colţ, care citea Hemingway, *Pentru cine bat clopotele*, primul s-a întors, l-a facut idiot, s-au luat la ceartă ş.a.m.d., eu stăteam acolo, pe patul meu, într-un colţ, şi nu înţelegeam ce se întîmplă, şi am aflat că şi ăştia sînt poeţi, unul era Ion Stratan, altul era Alexandru Muşina”.

(auto)ironic-sarcastică, (auto)compătimitoare, prin trimitere parodică la începutul *Odei (în metru antic)*, pe care a ales-o ca referință intertextuală şi T. T. Coşovei într-unul dintre propriile poeme analizate anterior.

Iată, deci, o altă situație în care miza intertextualității este una pur existențială, aşa cum o şi teoretizase autorul: „Veşnic tînăr vag adus de spate / înfăşurat în hanoracul vechi kaki / în bucureşti unde toți oamenii sînt gri”.[209]

Cum am observat şi-n alte ocazii, prietenia reală care i-a legat pe poeții generației, determinîndu-i să-şi dedice unii altora poeme, este şi una dintre componentele poeziei lor biografiste şi existențiale, întoarse spre realitatea propriilor sentimente şi emoții, parte a marii realități, cotidianități care i-a captat şi fascinat, concurînd lumea textului şi a literaturii. Ei se citează reciproc creînd o intertextualitate de tip special, fondată mai degrabă pe contactul cu realitatea biografică, cea de ființe concrete decît cu literatura pe care fiecare o scria.

Din acest punct de vedere, este interesant să citim în paralel *Duminică. Oamenii se vindecă* cu *1 poem & ½* al lui Romulus Bucur, publicat inițial în grupajul de versuri din *Cinci*, în care apar în oglindă, atît cu poemul lui Muşina citat mai sus, cît şi cu rememorarea lui Bucur însuşi din interviul citat anterior, aceleaşi trei personaje, colegi de cameră în căminul „6 Martie”, surprinse în „scena” sosirii lui Bucur printre ei. Cînd îi povesteşte lui Vakulovski episodul după ani şi ani, poetul are în minte acest text, căci ambele amintiri literare, poem şi declarație, sînt formulate în cuvinte aproape identice, dovadă mai vie decît oricare alta că literatura şi viața se suprapun perfect: „proaspăt sosit în bucureşti / în căminul 6 martie / am fost întîmpinat / de un vlăjgan dubios / ce mi s-a

[209] Alexandru Muşina, *Duminică. Oamenii se vindecă*, în *Lucrurile pe care le-am văzut (1979-1986)*, p. 102.

recomandat ion // spre seară l-am găsit / făcîndu-l idiot / pe un tip lungit / în patul de alături / care citea hemingway".[210]

Ultima „piesă" din volum pune punct confesiunii din cea comentată anterior, sugerînd prin titlul *Envoi* că hebdomadarul prezentat a fost un fel de scrisoare (eventual deschisă) către cititor (genul fiind apropiat jurnalului), în care eroul liric apare din nou cu numele medieval din primul poem al ciclului (Ens Bertrans). El anunță că s-a mutat „din castel" (de la domiciliul real al autorului din Strada Castelului?) „într-o vizuină", iar cînd va veni din nou iarna (existențială) este pregătit s-o întîmpine, cu armele somnului şi ale tăcerii.[211] Epilogul nu dezminte celelalte finaluri ale ciclurilor celor mai importante din poezia optzecistă a lui Muşina, în contextul unei poezii încă o dată curajoasă, care angajează ființa în realitatea biografică referențială. Intertextualitatea rămîne un aspect secundar al discursului, iar jocul nu are decît rareori valențele unui topos spectacular, fiind cel mai des golit de funcția hedonistă, eliberatoare, aşa cum am notat, s-a manifestat pînă în prezent la ceilalți poeți ai generației din nucleul central al grupului.

Poezia publicată în cartea următoare, *Aleea Mimozei n. 3*, se schimbă vizibil, fiind mai ales o poezie de dragoste, scrisă în mod diferit, căci sensibilitatea care percepe senzualitatea s-a modificat şi, odată cu ea, şi discursul amoros. De la stilul apropiat de parabolă şi de tonul răspicat, frontal al sentinței din ciclurile *Experiențelor* şi *Breviarului*…, comun şi poeziei Magdalenei Ghica, se trece în această nouă plachetă de versuri, prima publicată în anii '90, la o poezie mai directă, dînd semne că maturitatea privirii este acum predominantă.

---

[210] Romulus Bucur, *1 poem & ½*, în Romulus Bucur et alii., *Cinci*, p. 13.

[211] Alexandru Muşina, *Envoi*, în *Lucrurile pe care le-am văzut (1979-1986)*, p. 103.

Cu toate acestea încercarea de recuperare a adolescenței rămîne una dintre mizele cărții.

Diferența față de alte vîrste e marcată şi în cîteva versuri din poemul *Ploile din Mostar*, ilustrare vie a ideii că iubita se naşte la douăzeci de ani nu din realitate, ci din lectura volumului de poezii al poetului sîrb Pero Zubac, al cărui poem citat în text a fost ales şi ca titlu: „La douăzeci de ani o poezie / E mai mult decît o femeie, e chiar o femeie, e o placentă / Din care se poate naşte o femeie. «Ploile / Din Mostar» desigur te-au inventat. / […] / Încercam / să-l imit pe Zubac, să-mi inventez / O femeie iubită".[212] Realitatea se plăsmuieşte dintr-un joc specular de reflectări, ecuația viață-literatură fiind multiplicată în oglinda versului într-o infinită reiterare.

Începînd cu acest volum, autorul pune în practică, într-un mod mai apăsat, un deziderat teoretizat deja în „Poezia cotidianului", acela al „redescoperirii propriei corporalități": „Nu trebuie să ne mire aşadar puternica senzualitate, senzorialitate aş putea spune, din poeziile celor mai talentați tineri, senzualitate care, unor urechi «fine», le sună a vulgaritate, obscenitate chiar".[213] Iată, în poemul *Tea*, care va da titlul unei cărți de versuri ulterioare, un astfel de exemplu, în care sensibilitatea erotică descoperă cu eleganță admirativă senzualitatea concretă a partenerei, versurile fiind construite cu ironie fină şi cu un aer detaşat, matur: „Cabrată şi în pulover alb, / Tînără şi strălucitoare. Din staniol. / În seara aceea am cîştigat nesfîrşit / La flipperul / Gloriei mele. // […] / Apoi ne-am oprit sus, pe terasă la cofetărie. / Balneoclimaterică era aşezarea / Şi tu blondă şi-n blugi. // […] / Am rîs. Am vorbit. Am plătit. / Pe cer răsăreau stelele de jucărie".[214]

---

[212] Idem, *Ploile din Mostar*, în *Aleea Mimozei n. 3*, Pontica, Constanța, 1993, pp. 7-8.

[213] Idem, „Poezia cotidianului", în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, *ed. cit.*, p. 166.

[214] Idem, *Tea*, în *Aleea Mimozei n. 3*, p. 13.

Senzațiile se corporalizează tot mai mult, se intensifică, realul, oricare ar fi el (al iubirii mai ales în acest stadiu al scriiturii), este mai fascinant pentru poet decît livrescul, ceea ce ne sugerează să observăm din nou că adevăratul intertext preferat de Muşina rămîne cel cu realitatea.

Cît despre teoreticianul Alexandru Muşina, Nicolae Manolescu îi recunoaşte calităţile încă din prefaţa din 1982 la volumul colectiv *Cinci*, unde reproduce o replică percutantă a lui Alexandru Ivasiuc, care afirmase că tînărul de atunci „are cap teoretic”.[215] Mai sînt poate oportune cîteva precizări sintetice, după ce istoria literară a generației a înregistrat deja mai multe luări de poziție referitoare la conceptul autorului despre „noul antropocentrism”, lansat dintr-o situare polemică față de conceptul de postmodernism, adoptat inițial de grupul de colegi de la Bucureşti şi care s-a impus ulterior în mediul literar al capitalei, fiind apoi tot mai larg acceptat în alte spații culturale autohtone.

Mă refer la polemica de idei care a debutat cu ocazia apariției celebrului număr 1-2 din 1986 al revistei *Caiete critice*, prelungită de ecouri ulterioare în anii următori, şi anume, doar la articolele publicate de Alexandru Muşina în *Astra* şi respectiv de Ion Bogdan Lefter în *Caiete critice*,[216] întrucît au

---

[215] Nicolae Manolescu, „Bilete de papagal, seria a doua”, în Romulus Bucur et alii., *Cinci*, p. 5.

[216] Mai departe, voi cita cîteva idei afirmate de cei doi autori după cum urmează: poziția lui A. Muşina apărută în articolul său „Le postmodernisme aux portes de l’Orient”, inclus în numărul tematic dedicat postmodernismului în 1995 de revista *Euresis* (pp. 155-166) şi anticipată de două articole ale autorului publicate în *Astra*, în 1984 şi 1985 (dintre care rămîne fundamental de citat „Şase «teze» şi o «addenda»”, nr. 12, 1985, pp. 8-9), și pe cea a lui I. B. Lefter, inclusă în volumul său *Postmodernism. Din dosarul unei bătălii culturale*, care reia articolul „Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”, din *Caiete critice*, nr. 1-2 din 1986, citat anterior (pp. 138-152), articol din

rămas pînă astăzi repere fundamentale pentru înțelegerea mizelor „bătăliei" culturale, care a dus pînă la urmă, prin evoluția firească a literaturii române contemporane, la impunerea termenului de postmodernism. La o lectură atentă a celor două texte programatice, scrise simultan de cei doi „combatanți", se observă cu claritate că, în ciuda rezistenței lui A. Mușina la conceptul de postmodernism, care circula deja incipient şi fără teoretizările necesare în mediile culturale şi chiar în presa culturală națională, esența modelului concepual pe care tînărul poet și critic dorea s-o afirme, era deja prezentă cu toate punctele ei cheie în poziția teoretică avansată de Ion Bogdan Lefter.

Avînd atuul unei reevaluări retrospective, la aproape treizeci de ani de la momentul declanşării „disputei", cînd la noi interesantul –ism este o realitate culturală consolidată şi un model estetic fertil, continuat inclusiv de promoțiile ulterioare optzecismului, surprinde astăzi obstinația cu care a fost negată, la jumătatea anilor optzeci, pertinența aplicării în cultura română a termenului şi conceptului respectiv, considerat de A. Muşina „*la brusque «mode» du terme postmodernisme*, utilisé ces dernières temps avec une pétulence digne d'une meilleure cause, mais aussi avec une absence de discernement (dans certains cas) qui donne à réflechir".[217]

---

care un fragment a fost preluat sub titlul „La reconstruction du moi de l'auteur", în același număr tematic din *Euresis* (pp. 168-171). Eseurile critice în limba franceză ale ambilor autori au fost ulterior repropuse în noua serie din *Euresis*, împreună cu alte contribuții apărute în 1995, în numărul monografic *Le postmodernisme alors et maintenant*, nr. 1-4, 2009, de asemenea citat mai înainte. Pentru a integra alte observații privind eseul lui A. Muşina, cf. comentariul dedicat aceleiaşi contribuții critice de către Mircea Cărtărescu, în *Postmodernismul românesc*, pp. 194-199.

[217] Alexandru Muşina, „Le postmodernisme aux portes de l'Orient", în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2, 1995, intitulat *Le postmodernisme dans la culture roumaine*, p. 155. Evidențierea în cursive îi aparține lui A. M.

Voi confrunta afirmațiile vădit polemice de mai sus cu demersul analitic, atent documentat al lui I. B. Lefter care, cu toată prudența şi echilibrul critic necesare, porneşte de la premisa că „trebuie să privim faptele din interior, cu atenția trează la devenirea literaturii române şi cu grija adecvării conceptelor pe care le folosim la realitatea ei”.[218] În continuare, examinînd recurența utilizării termenului „postmodernism” în presa culturală, dar şi-n prefețe şi alte texte referitoare la subiect ale criticilor literari ai momentului, autorul oferă o lungă serie de repere, utilă alcătuirii unei posibile statistici care să dea seamă de circulația efectivă a conceptului. Explicînd că pentru prima oară în perioada postbelică, în acei primi ani ’80, se înregistra „în comentariile din presa culturală un asemenea «sentiment al schimbării» în literatura noastră”, I. B. Lefter nota că noutatea acestei transformări din poezie, proză şi critică rezidă în ineditul deschiderilor culturale, al structurilor stilistice, compoziționale şi de atitudine auctorială. Precizările asupra atitudinii auctoriale, ultimul element adus în discuție, răspund obiecției lui A. Muşina, potrivit căreia postmodernismul tinerilor scriitori români s-ar identifica cu acela american doar în virtutea procedeelor literare aplicate în texte în literatura de peste ocean.

Ideea este dezvoltată mai departe de I. B. Lefter prin considerente menite să accentueze faptul că, în definitiv, apariția postmodernismului românesc este expresia unei noi sensibilități supraindividuale, generaționale, în termenii lui Muşina, a unui „nou angajament existențial”,[219] fiind cerută cu necesitate de evoluția culturii române, care i se profila deja de

[218] Ion Bogdan Lefter, „Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”, în *Postmodernism. Din dosarul unei bătălii culturale*, p. 22.

[219] Alexandru Muşina, „Le postmodernisme aux portes…”, în *loc. cit.*, p. 166.

atunci autorului „Secvențelor…” ca fiind orientată spre „ansamblul postmodernității” *tout court*. Necesitatea schimbării paradigmei este motivată de acelaşi critic, pe de-o parte, de ideea epuizării *pattern*-ului modernist din literatura anilor ’60 şi ’70, iar, pe de alta, de simptomele tot mai evidente din literatura aceloraşi ani, manifestate în operele scriitorilor pe care astăzi îi considerăm îndeobşte precursori ai postmodernismului. Acestea au fost, în accepția lui I. B. Lefter, semnele trecerii către o altă structură în planul atitudinilor auctoriale şi al mecanismelor stilistice:

> Intrarea în circulație a termenului la noi s-a produs abia în jurul anilor 1980 pentru că abia atunci a fost cerut de evoluția internă a literaturii autohtone. Pe căi proprii, ea şi-a elaborat structuri noi, conforme cu prefacerile de sensibilitate, gîndire şi comportament petrecute către sfîrşitul de secol şi de mileniu care se apropie. […]. Datele care ne stau la îndemînă deocamdată mă fac să cred că trasăturile de specificitate nu ne vor împiedica să constatăm ralierea noastră la avansarea într-o direcție structural omogenă a întregii culturi europene. […]. Urmează să studiem atît specificitatea noastră, cît şi omogenitatea la care participăm.[220]

În fine, faptul că, pentru stabilirea unei matrice postmoderne, ponderea esențială revenea postulării unei „noi angajări existențiale”, caracterizate în planul atitudinii auctoriale de „o tendință de recîştigare a valorilor umane, «personaliste»” şi de „o nouă deschidere către real, către «autenticitatea» lumii şi a ființei care (se) transcrie”,[221] se revelează cu claritate în argumentarea autorului prin antepunerea unor aşa-zise „simptome ale *atitudinii* postmoderne” față de poziția secundă, acordată în schimb „simptomelor stilistice”. Există, deci, o ordine precisă

[220] Ion Bogdan Lefter, „Secvențe despre scrierea…”, în *Postmodernism*…, p. 51.
[221] *Ibid*., p. 48.

a expunerii de care trebuie să se țină seamă. Iată şi cîteva dintre aceste atitudini, care, din nou, contrazic observația autorului *Lecțiilor*… citată anterior: „«întoarcerea autorului» în text, rebiografizarea persoanelor gramaticale printr-o nouă angajare existențială, implicarea mai acută în realitatea cotidiană”.[222] Prin urmare, nu numai că unul dintre dezideratele conceptuale formulate de Muşina sînt prezente în perspectiva „concurentă”, reprezentată aici de eseul lui I. B. Lefter, dar respectivul principiu chiar deține acolo primatul în articularea întregii paradigme teoretice.

În al doilea rînd, înainte de a trece la descrierea unui model teoretic al postmodernismului românesc, în faza de evoluție în care se prezenta conceptul la momentul redactării articolului, e de remarcat că autorul „Secvențelor…” prezintă şi comentează şi un „dosar” consistent de „extrase din texte participante la dezbaterea americano-europeană asupra postmodernismului”, rezumînd poziții deja cunoscute unor colegi de generație, care au contribuit la formația culturală a acestora, în anii studenției şi în cei imediat următori, aşa cum o atestă nu doar alte articole ale lui I. B. Lefter,[223] dar şi mărturisiri ale scriitorilor optzecişti, culese de Mihail Vakulovski în volumul său de interviuri *Portret de grup cu „generația ’80”*.[224] În aceeaşi carte de interviuri, Muşina însuşi declară (pe 2 mai 1999) că:

> Noi am învățat să scriem poezie, pe de o parte, inspirîndu-ne din cîțiva poeti care ne plăceau, din perioada ’45-’48: Tonegaru, Stelaru, Geo Dumitrescu şi, pe de altă parte, din poezia ame-

---

[222] *Ibid.*, p. 49.

[223] Idem, „Influențe, modele: *le défi américain*. Schiță istorică”, în *Viața românească*, nr. 5, mai 2008, pp. 20-22.

[224] Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația ’80”. Interviuri*, cf. interviu cu F. Iaru, p. 14; interviu cu R. Bucur, p. 53; interviu cu T. T. Coşovei, p. 226.

ricană a secolului XX. De la poeții americani am învățat foarte mult. Cartea lui Serge Fauchereau, *Introducere în poezia americană contemporană*, a fost fundamentală pentru noi.[225]

Dar autorul aderă la modelul american doar în măsura în care poezia exprimă comunicarea directă, fără un recurs frecvent la referințe intertextuale sau livreşti, avînd în centrul ei biografia poetului, fiind, deci, dispusă să lase în plan secund mecanismele poetice care pun accentul pe tehnica şi virtuozitatea discursului. Ponderea esențială o deține, în schimb, mesajul transmis. Constatînd astfel non-apartenența unor poeți ai generației la această accepție a conceptului (e vorba în special de cei aparținînd nucleului central al grupului), singura în care a crezut că s-ar putea vorbi în cultura românească despre postmodernism, A. Muşina contesta de fapt, postmodernismul românesc fondat pe alte definiții decît cele formulate de el. Pe acei poeți îi va plasa în propria clasificare, în categoria restrictivă a „poeziei «textului», care pune în relație eul individual cu textul, orice manifestare a eului […] fiind o generare / resuscitare / reasamblare de texte(e)". Deci, i-a încadrat pe colegii Iaru, Cărtărescu, Stratan, Coşovei ca autori ai unei poezii care se defineşte în special prin demersul de „proliferare a semnificatului", negîndu-le, prin urmare, apartenența propriei producții lirice la o poetică a cotidianului, care să aibă o miză existențială, altfel spus, elementul care a reprezentat pentru Muşina esența poeziei generației.[226] Ce alte principii ar mai fi trebuit să ilustreze paradigma postmodernă în accepția sa?

Pe de altă parte, Muşina nu admite că postmodernismul românesc putea exista în anii '80 în lipsa unei postmodernități, adică a unui *pattern* specific lumii occidentale, care să

[225] Interviu cu A. Muşina, în *ibid*., p. 91.

[226] Alexandru Muşina, „O poezie pentru mileniul III", în idem (îngrijit de), *Antologia poeziei generației '80*, prefață de A. Muşina, Vlasie, Piteşti, 1993, pp. 5-10.

reflecte mutațiile post-industrialismului, cu tot ceea ce implică tehnologia, cultura şi mentalitatea într-o societate a comunicării şi spectacolului. Din acest punct de vedere, în concepția autorului, postmodernismul din varianta proprie s-ar fi propus drept alternativă la modelul vest-european şi american, prea puțin sau deloc existent în România anilor '80, şi şi-ar fi găsit rațiunea de a fi în asumarea trăsăturilor istoriei reale, „tragice", cea în plină derulare la acel moment în spațiul autohton.

În acest punct, demonstrația autorului *Lecțiilor…* îşi vădeşte unul dintre punctele vulnerabile, întrucît este dificil de acceptat că o literatură, oricare ar fi ea, e obligată să exprime doar realitatea economică şi industrială din societatea căreia îi aparține. De aceea, replicile lui Mircea Martin[227] sau Mircea Cărtărescu,[228] dar şi pozițiile altor critici, au nuanțat din unghiuri diferite, cu argumentări detaliate şi subtile această chestiune, acreditînd fără impedimente posibilitatea unui „postmodernism fără postmodernitate". De-a lungul istoriei culturii s-a demonstrat în mod repetat că nu există un determinism strict între condiționările socio-economice ale unei societăți şi structurile literaturii din cultura respectivă. Aceste domenii au evoluții proprii şi nu întotdeauna perfect simultane. De altfel, opere literare şi volume întregi, mai ales de poezie, apărute chiar în acei ani au venit în sprijinul consolidării unei atare perspective, fiind unul dintre cele mai puternice argumente în acest sens.

De asemenea, obiecția că proiectul literar al postmodernismului, în versiunea teoretică elaborată la Bucureşti, nu

---

[227] Mircea Martin, „En guise d'introduction: D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité", în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2, 1995, pp. 11-22: 7-10.

[228] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 367.

poate fi „în nici un caz" un proiect existențial nu a avut suport concret în realitatea conținută în textele literare ale generației şi ale poeților formați în capitală. La lectură, se vădeşte fără fundament afirmația că lipseşte din poezia acestora din urmă caracteristica pulsației existențiale. Cît despre aşa-zisa „«metafizică» a postmodernismului",[229] care îi apare autorului definită prin ideea de „bulimie" lexicală şi lingvistică în sens larg, prin productivitate excesivă a textului şi prin „prezență" (categorie al cărei sens rămîne insuficient explicat de teoretician), eseul lui Michel Benamou, „Presence and Play",[230] citat în capitolul introductiv al acestei lucrări, poate constitui una dintre referințele cele mai pertinente pentru a informa cititorul că „prezența" ține mai degrabă de modernism decît de spiritul postmodern, fiind substituită de ideea de joc.

Trăgînd o concluzie, conceptul „noului antropocentrism" al lui Alexandru Muşina, bazat pe „«metafizica umanului obişnuit», pe reconsiderarea valorilor lui *aici şi acum* şi pe «*re-centrarea* individului pulverizat de tehnologii, limbaj şi coduri culturale», în căutarea unei realități – parafrazînd – re-construite în / şi prin scriitură, în centrul căreia se găseşte ființa umană",[231] era cuprins deja în perspectiva teoretică contestată de autor şi elaborată în paralel (şi chiar ilustrată în propria literatură) în acei ani (şi mai tîrziu) de colegii de generație de la Bucureşti, şi nu numai de ei. Desigur, nu toate operele acestor scriitori şi nici fiecare în mod complet nu au putut fi catalogate drept postmoderne nici atunci şi nici în anii

[229] Alexandru Muşina, „Le postmodernisme aux portes"…, în *loc. cit.*, p. 166.

[230] Michel Benamou, „Presence and Play", în Michel Benamou & Charles Caramello (editori), *Performance in Postmodern Culture*, pp. 4-5.

[231] Alexandru Muşina, „Le postmodernisme aux portes…", în *loc. cit.*, p. 166.

următori. Dar, în orice caz, nu rezistă unui examen critic obiectiv ideea de a-i nega majorității poeților şi prozatorilor generației ’80 calitatea de a fi / a fi fost postmoderni.

Primul contraargument se referă la evidența că aceşti autori scriu punînd în practică atît ideile „noului antropocentrism”, cît şi alte perspective teoretice despre postmodernism (adică pe cele postulate de teoreticienii occidentali), întrucît conceptul autohton, urmat de ei şi acceptat pînă astăzi, a circulat şi evoluat în direcția unei progresive clarificări şi a unei îmbogățiri cît mai cuprinzătoare a propriilor semnificații, fiind folosit într-o accepție integratoare inclusiv în sensul sperat în 1986 de tînărul teoretician Muşina, adică fără să fi fost manipulat, cum se temea acesta. Din rațiuni care țin de evoluția firească a mecanismelor istoriei literare, accepția elaborată la Bucureşti s-a impus asupra celei mai restrictive, avansate de A. Muşina.

În fine, să mai observăm că în 1993, cînd scrie prefața la *Antologia poeziei Generației ’80*, pe care a alcătuit-o şi îngrijit-o, poetul-critic evită în continuare termenul postmodernism, afirmînd că „poeții generației ’80 pot fi subsumați postmodernismului doar prin forțarea termenului şi prin obnubilarea esenței demersului lor poetic, de a re-descoperi *realul* (la toate nivelurile sale, desigur, inclusiv cel cultural, dar nu punînd accentul pe dimensiunea culturală a lumii) şi prin încercarea de *a da un sens* absurdului lumii înconjurătoare, de a lupta împotriva *entropiei*”.[232] Prin urmare, predomină şi-n această nouă formulare scopul existențial al poeziei, dar se fac anumite concesii dimensiunii livreşti a experienței, ceea ce nu se întîmplase în eseul discutat anterior, în care „manieriştii”, adică virtuozii procedeelor literare din nucleul central al grupului, erau considerați complet în

[232] Idem, „O poezie pentru mileniul III”, în idem, *Antologia poeziei generației ’80*, p. 6.

afara oricărei accepții a postmodernismului. Aşadar, printre mizele majore ale modelului generațional admis de Muşina, figurează acum şi „conştientizarea faptului că poezia e un text, care se raportează nu numai la obiectele şi senzațiile imediate, ci şi la tot ce s-a scris (spus) deja”.[233]

Fără doar şi poate, dezbaterea a fost mult mai amplă, iar „actorii” care au purtat-o mult mai numeroşi. Mizele ei au contat realmente în demersul de stabilire a matricei suprain-dividuale a literaturii generației ’80.

## II.4. Romulus Bucur: „presiunea intertextuală” şi nevoia de a trăi autentic

La prima vedere, poezia lui Romulus Bucur se arată mai puțin expansivă şi incisivă din unghiul asumării angajamentului existențial față de cea a colegului Alexandru Muşina. Dar, la un bilanț al primelor trei cărți ale sale, *Greutatea cernelii pe hîrtie* (1984), *Literatură, viață* (1989) şi *Dragoste & Bravură* (1995), ultima trecînd deja pragul anilor ’80 şi al evenimentelor de la finalul lor, se remarcă imediat o nevoie constantă de autenticitate, comunicîndu-se ca tensiune existențială ce răzbate pe fundalul scenariilor conturate din frînturi de replici ale unor personaje lirice, din monologurile poetului-narator sau din secvențele de întîmplări biografice (reale sau imaginare), desprinse din realul cotidian şi aduse în poem.

Contemplația melancolică şi fondul de ironie tristă fac aceste versuri mai puțin vehemente decît cele ale aceluiaşi prieten, Muşina. O altă deosebire între cei doi rezidă în faptul că în primele două volume ale lui Romulus Bucur, tensiunea interioară este rareori canalizată spre sfera socialului – aici diferențiindu-se şi de Matei Vişniec –, aceasta rămînînd să se manifeste la înalte intensități în declinarea

[233] *Ibid*., p. 7.

relațiilor care pun față în față eul şi poezia, raport extins la cel al eului cu propria existență. În această ultimă ecuație, rolul cheie îl deține cultivarea autenticității ființei, în dubla ei legătură cu literatura şi cu dragostea.

Modestiei asumate a tonului, lipsit de emfază sau de accente discursiv-retorice, îi corespund moderația şi echilibrul în folosirea procedeelor menite să transforme poezia în spectacol exuberant şi scînteietor. Din aceeaşi „recuzită", aici minimală, face parte şi intertextualitatea. Economia de „instrumente" şi, în schimb, construcția poemelor mereu riguroasă, atentă la controlul mijloacelor, abil „regizată", deci, care face ca prezența procedeelor din text să capete aerul unei încorporări firești – astfel că din nou apare tentația comparației cu Vişniec –, sînt cîteva dintre trăsăturile proprii formulei „tehnice" a lui Romulus Bucur. Toate aceste elemente de „regie" apar coerente cu nota cea mai personală a producției sale poetice, care ține de caracterul apăsat biografic al „materialului" liric.

Într-o cronică la prima carte, apărută în 1986 în revista *Viața românească*, Ion Bogdan Lefter nota că pe linia simplității poeziei lui Cummings, în centrul scenei lirice se află acelaşi personaj în ipostază confesivă sau narînd la persoana a treia aproape întotdeauna „mici istorii cu aspect biografic", plăsmuite din „datele unei existențe banale la suprafața evenimentelor şi profunde în planul gîndirii şi al simțirii".[234]

Mircea Cărtărescu plasa comentariul său despre colegul de generație în cadrul unei introduceri la ceea ce numeşte „una dintre poeticile «marginale» din anii '80", dar – cum s-a dovedit mai tîrziu – cu anvergură spectaculoasă în perspectiva evoluției poeziei româneşti din deceniile următoare, şi

[234] Ion Bogdan Lefter, „Romulus Bucur. Biografisme, caligrafii", în *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, p. 20.

anume, tendința „«biografistă», «prozaistă» sau, cu un cuvînt rostit de Frank O'Hara, «personistă»",[235] şi pe care însuşi Cărtărescu o va urma, alături de alte formule, direcție inaugurată la noi de Mircea Ivănescu sub influența poeziei americane. În poetica optzecistă a nucleului central al generației, din care face parte şi Romulus Bucur, stînd alături de colegii publicați în volumul colectiv *Aer cu diamante* (1982), stilul prozaic şi colocvial atrage alte modalități expresive care imprimă demersului poetic acel efect de autenticitate, căutat constant.

Entuziasmul pentru direcția „biografistă" este evident la Bucur încă din prima sa plachetă, care poartă drept blazon un vers al lui Alfred Tennyson, extras din *Ulysses*, „I am a part of all that I have met", cu ecouri prelungite în titlul primei secțiuni, *Odiseu în Purgatoriu*. După poemul inaugural, *Eu frunză de oțel*, o punere în temă elocventă despre resursele scriiturii, implicînd şi reflecția etic-moralistă şi tehnicitatea jocului cu registrele, din altele se va lua act de succesiunea vîrstelor poetului, marcînd tot atîtea etape ale ființei, datate concret şi supuse unor bilanțuri provizorii, menite să sondeze devenirea şi identitatea celui care se confesează mai mult sau mai puțin inocent.

De pildă, *Vineri 11, 11 a.m.* reconstituie cu mijloacele prozaismului frust momentul naşterii, descris ca experiență mai degrabă traumatică. Trecerea pragului dinspre adolescență, amestec tandru de fragilitate şi imaturitate, spre tinerețe, care reprezintă şi momentul scrierii acestor versuri, echivalează cu abandonarea unui travesti, sugerînd ideea că viața este un spectacol în desfăşurarea căruia personajele schimbă mai multe măşti: „îți căutai / imaginea adolescenței / pe străzi şi în gări / între cărți şi muzică pop / elanuri generoase şi teama / de a nu fi ridicol / cu revolte gratuite sau nu /

[235] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, pp. 393-394.

mască pe care s-o abandonezi în drum”.[236] Problema autenticității este situată tot la începuturile poeziei, în acest text în care biografismul pare ilustrat în mod aproape manifest: „aflam că fusese vorba / ca mama să renunțe la sarcină / la mine adică”.[237]

Pledoaria pentru păstrarea unei anumite candori, inclusiv în sens moral, a adolescenței este o notă recurentă în primul volum, sensibilitatea adolescentină dînd o anumită luminozitate percepțiilor şi reprezentărilor. În *Copil găsit* persistența prospețimii sentimentelor şi a „codului” interior al adolescenților apare figurată într-un discurs poetic cu voci care alternează: „«Şansa ta / […] / e că mai crezi / în cuvintele / care ne însoțeu / adolescența: / dragoste, prietenie, cinste». // Sună toamna şi-ți lasă / la uşă un copil găsit”.[238] Să notăm că aceste versuri apar deja în culegerea *Cinci* din 1982, ceea ce explică într-o anumită măsură apartenența lor la o primă vîrstă a poeticii autorului.

Maturitatea începe să fie grăbită de primele „pierderi”, despre care va scrie în poemul omonim, prozaismul făcîndu-şi loc în viața sa, transcris ca atare în timbrul versurilor care conturează alte ipostaze ale biografismului evident din propria producție. După „întîmplările cu poetul încă student”, care este şi titlul uneia dintre piesele din deschiderea volumului, urmează în ordinea realului, ironia blazată produsă de revenirea în oraşul natal, de profesorat şi alte momente banale, care alcătuiesc biografia non-fictivă şi prin nimic romanțată a protagonistului liric:

> dar îți mai rămîne întotdeauna ceva de pierdut / […] / bucuria pe care ar trebui s-o simți / cînd trenul mai are cinci minute / pînă să

[236] Romulus Bucur, *Greutatea cernelii pe hîrtie*, Albatros, Bucureşti, 1984, pp. 6-7.
[237] *Ibid*., p. 6.
[238] Idem, *Copil găsit*, în *Greutatea cernelii pe hîrtie*, p. 20.

intre în oraşul / în care te-ai născut ai crescut / şi revii / după terminarea studiilor / […] / catedrala pe care n-ai vizitat-o niciodată / poate ca să-ți mai rămînă ceva / cînd vei reveni ca turist.[239]

Aici, ca şi-n *Plimbarea de seară* sau în *Ulise*, personajul care monologhează pe aceeaşi temă nu are – precum cel homeric – nostalgia *nostos*-ului, căci, sociologic vorbind, în anii '80, ca şi-n cazul lui Muşina, întoarcerea din studenția bucureşteană în orice alt oraş nu putea fi decît o „pierdere". Distanța critică de subtextul mitic ia forma diminuării.

Romulus Bucur este şi el un poet fascinat de jocul lingvistic, în care investeşte resurse dintre cele mai spectaculoase. Printre ele, iată semantizarea sunetelor, antropomorfizarea lor, ca într-un scurt poem anticipînd ca dimensiune *Haiku-urile*, dedicat „Oanei" şi primei vocale din numele ei[240] sau în *1,52*, concentrînd într-o desfăşurare de dimensiunea doar a cîtorva versuri procedee care aparțin ludicului infantil şi care presupun presărarea de cifre şi semne matematice printre cuvinte, jocul cu majusculele şi cu parantezele.[241] Titlul devine, ca într-un gest de negare a funcției lui paratextuale, primul vers al poemului, iar fragmentarea imprevizibilă a cuvintelor la sfîrşit de vers semnalează un fel de radicalizare a folosirii mai vechiului procedeu numit ingambament.

Acestor „ingrediente" li se mai asociază dedramatizarea sentimentului (femeia iubită rămîne oricum pentru poet o Ea cu majuscule şi o Eva) grație suprapunerii imaginii iubitei cu magia copilăriei şi a jucăriilor. E de reținut, deci, preferința lui Bucur pentru forma concentrată, pe cît posibil scurtă, a versurilor, şi pentru un anumit experimentalism de tip grafic şi tipografic, care va fi aprofundat în volumele ulterioare,

[239] Idem, *Pierderi*, în *op. cit.*, p. 15.
[240] Idem, *Oanei*, în *op. cit.*, p. 14.
[241] Idem, *1,52*, în *op. cit.*, p. 16.

mai ales în *Cîntecele* (1998), ajungîndu-se la forme de poezie vizuală cu totul remarcabile: „1,52 / metri / are ea / + 1 şoricel / de catifea / cu codiţa înmuiată / în sulfamidă / pentru rănile / prietenilor / dar asta nu contea / ză prea / mult important e că / există und(E)v(A)”.[242]

Aceeaşi imagine a iubitei, fetiţă-femeie-zînă bună, este tipul de personaj predilect care traversează şi poeziile (ca şi viaţa) lui Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei şi Matei Vişniec, la ultimul, în special în lirica sa care depăşeşte pragul anilor ’80. Existenţa miraculoasă a protagonistei şi discursul ei tandru şi copilăresc, reprodus în text pentru puternicul efect de hedonism literar, reuşesc să-l reconcilieze pe poetul-„ursuleţ prostuţ” cu oraşul monoton şi fad: „ursuleţ prostuţ / am să-ţi spun poveşti / şi am să-ţi dau / clătite cu gem / de mure”.[243] A fost ales ca epigraf un vers din E. A. Poe, în care evidenţierea pronumelui „she” cu ajutorul unui caracter tipografic diferit pune în relief candoarea partenerei, dar nu mai puţin satisfacţia partenerului de a o descoperi astfel: „I was a child and *she* was a child”.

Întorcîndu-ne la ideea relaţiei dintre autenticitate şi scriitură, e util să citim *Omul cu chitara* în paralel cu *Examenul*, ambele arte poetice care conduc şi la explicarea titlului acestei prime plachete. Apare interesant, în acelaşi timp, faptul că poemul lui Wallace Stevens, *The Man with the Blue Guitar*, subtextul livresc de la care porneşte Bucur pentru a-şi construi prima poezie citată, îşi prelungeşte sensurile şi-n cealaltă (*Examenul*).

Puse în oglindă, „compozitia” lui Stevens şi cea al lui Bucur fac să transpară la autorul optzecist o anumită relativizare a atitudinii faţă de poezie, un sentiment lucid de blazare şi scepticism absent la Stevens, care va migra şi-n

[242] Idem.
[243] Idem, *Clătite cu gem de mure*, în *op. cit.*, p. 51.

volumul următor. Distanța dintre sensibilitatea modernistă a poetului american şi cea a unuia postmodern se măsoară în această detaşare resemnată în legătură cu destinul poeziei: „Nu vei isteriza mulțimile / cu ea / şi nici măcar albastră / nu e”.[244] Formei dialogate din textul precursor (chitaristul-cantautor, a se citi poetul, vorbea cu un „ei” generic) Bucur îi preferă monologul autoadresat, pe ton autoironic, cuvintele prin care se defineşte („«blazat / circar / fanatic»”) punînd încă o dată în relief centralitatea ideii de autenticitate a ființei, astfel că relativizarea poeziei atrage după ea şi diminuarea figurii creatorului ei. Autoironia îşi măreşte efectul prin paralelisme sintactice cu funcție ludică. În ultimele versuri, „denudarea” procedeului aplicat în cele anterioare apare deschis afişată, rima prezentă doar în acestea e şi ea discreditată de joc, dînd naştere unui mic *performance* poetic, în care, diferit de versiunea lui Stevens, teoria a fost încorporată în text împreună cu mesajul: „(văzut de sus văzut de departe / omul părea că n-are moarte / văzut de departe văzut de sus / omul părea că e în plus // în mica lume de plastilină / cînd ironia era regină)”.[245] Aceste ultime versuri se citesc cu impresia că la final s-a mai spus un adevăr sceptic despre condiția general umană.

Ce rămîne din Stevens, după acest demers de distanțare critică? Ideea afirmată de ambii poeți, de cel american în prima parte a poemului său, de cel român în versurile din *Examenul*, unde, după ce personajului i se atribuie numele şi alte date anagrafice ale autorului real, relatările autobiografice sînt contrazise imediat în realismul lor nud de versurile „de parcă un plus de detalii reale / ar spori greutatea cernelii / pe hîrtie”.[246] În schimb, poetul lasă să se înțeleagă, conform ideii lui despre autenticitate, că restul „datelor”, şi

[244] Idem, *Omul cu chitara*, în *op. cit.*, p. 23
[245] *Ibid*., p. 24.
[246] Idem, *Examenul*, în *op. cit.*, p. 40.

anume cele care țin de intensitatea trăirii interioare, sînt de fapt cele care conferă poeticitate şi substanță. În mod asemănător (nu identic) se exprimă Wallace Stevens în poemul său, explicînd interlocutorilor că realitatea imediată care intră în versuri este fundamentală, dar, odată pătrunsă în text, ea devine altceva, sublimare a realității pentru poetul modernist, un mod de a se raporta la adevărul ființei şi al lumii înconjurătoare fără intenția de a le mai înnobila pentru cel postmodern.

În ciclul al doilea, *Dragoste & Bravură*, jocul de-a viața şi de-a poezia, de-a *performance*-ul liric este prezent şi în variațiile pe temă din „piesa" cu titlu omonim, precum şi din *Poemul frunză de smochin*. În cel dintîi, replica ironic-distrată a iubitei, „Din mustață îți cresc păduri / în care se ascund inamici. / RADE-O!", anunță privațiunile la care se va supune în curînd protagonistul, în timpul iminentului stagiu militar. Poemul e scris în seara de dinaintea plecării, un fel de „ultima noapte de dragoste", iar intenția ascunsă în text constă în a nota tot ce se întîmplă, chiar şi cuvintele tandre rostite de cuplu, întreținînd astfel iluzia că transcrierea e simultană cu trăirea şi pronunțarea acelor declarații. Formula poeziei ca proces, poezia încă în act după ultimul cuvînt citit (din *Dragoste & Bravură*) tinde să acrediteze aici efectul de autenticitate a scriiturii împins la extrem, „înscenat", efect totuşi relativizat ludic cu ajutorul unei paranteze auctoriale cu care se termină provizoriu – se sugerează – *performance*-ul liric: „(Bineînțeles transcrierea nu poate reda toate inflexiunile vocii ei şi oricum totul se va termina în zori)".[247]

Şi în *Poemul frunză de smochin* scriitura continuă ideal dincolo de ultimul cuvînt din text, versurile pe care le citim fiind doar o pregătire pentru altele viitoare. Prima parte se referă la descoperirea unei idei pentru scrierea unui text

[247] Idem, *Dragoste & Bravură*, în *op. cit.*, p. 49.

poetic. Lumea poemului dictează asupra celei reale într-o primă accepție a autenticității din ecuația literatură-viață. Poetul îşi acuză iubita pe nedrept că, vorbindu-i, ea reproduce de fapt cuvinte din prima secvență cu care începe *Poemul frunză de smochin*. Sfîrşitul, o împletire debordantă de farsă şi de joc metatextual, se întoarce asupra „compoziției" întregi, negînd că ceea ce s-a scris pînă la ultimul vers e o poezie, revenindu-se astfel la ideea textului ca pretext preliminar pentru o literatură viitoare:

> mai c-aş putea face / o poezie şmecherească / despre asta nu vrei / o pară? / – mălăiață? / – nu te prosti uite cum cad / nu-i păcat? / – asta ai luat-o din poezia mea / (nu contează că acolo erau mere) / aşa că mă duc repede / şi-o scriu.[248]

În ciuda livrescului intertextual din titlul ultimului ciclu al cărții, *Post scriptum sau finis coronat opus*, ca şi din cel al poemului *Nel mezzo del camin*…, unde se profilează motivul „morții adolescente", tonul este neutru, desublimat, colorat discret de-o vagă ironie: „şi îți vei aminti de întoarceri neglorioase / mai ales de ele mai puțin de lumina / micilor triumfuri // pisică la pîndă într-un ungher / moartea ta adolescentă".[249] În alt poem pe aceeaşi temă, versul „va veni moartea şi va avea ochii tăi" sună identic unuia de Cesare Pavese din placheta sa eponimă, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950), ultima scrisă înainte de a se sinucide, cînd literatura şi viața îşi disputau la modul cel mai concret şi tragic ființa poetului. Dacă Pavese se referea la ochii iubitei, Bucur circumscrie discursul la propriul sine. Grafic, nu apare indicat în niciun fel un eventual „împrumut" de ordin intertextual. Pe aceeaşi tonalitate lipsită de emfază, dar nu şi

[248] Idem, *Poemul frunză de smochin*, în *op. cit.*, p. 46.
[249] Idem, *Nel mezzo del camin*…, în *op. cit.*, p. 56.

de profunzime, gîndul morții egalizează lucrurile, sentimentele, devoalîndu-le condiția derizorie.[250]

Oboseala şi eşecul sentimental sînt acompaniate încă din acest prim volum de versuri reproduse în limba engleză din hiturile grupurilor rock sau ale cantautorilor în special americani sau englezi în vogă în anii ’70-’80. Bucur citează poeții din acest spațiu cultural, dar face obiect al citării şi muzica (aspect postmodern specific zonei *popular culture*), sursă de intertextualitate extraliterară, asemănătoare ca gen celei generate de reproducerea în textul poetic a discursurilor sociale. Estetica postmodernă consideră că „industria rockului constituie cel mai bun exemplu de vandabilitate flexibilă a trecutului cultural, prin acea reciclare regulată a propriei sale istorii sub forma reluărilor, remake-urilor, revenirilor şi preluărilor unor versiuni”.[251] Prin urmare, se poate afirma că rockul este la rîndul lui un gen muzical aşa-zis intertextual. Vizibilă şi-n poezia lui Cărtărescu, preferința pentru rock, precum şi cea pentru literatura şi stimulii culturali ai lumii anglo-americane, indică la Bucur un entuziam necondiționat față de acest model.

Astfel, în *Episod*, vocea mamei, care răspunde la telefon în locul iubitei ce nu doreşte să mai fie căutată, o împrumută pe cea din hitul *Silvia’s mother said*, al grupului Dr. Hook & The Medicine Show (1972), remixat şi de Bon Jovi.[252] Autorul versurilor din cîntec transcria la rîndul său o experiență autobiografică. Acelaşi comentariu pentru *Hic & nunc, inc.*, în care se pomeneşte despre „o melodie de-a lui leonard cohen”,[253] pentru ca-n volumul *Dragoste & bravură* să apară

[250] Idem, *Spărgeam lemne*, în *op. cit.*, p. 58.
[251] Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, p. 260.
[252] Romulus Bucur, *Episod*, în *Greutatea cernelii pe hîrtie*, p. 29.
[253] Idem, *Hic & nunc, inc.*, în *op. cit.*, p. 32.

citat într-un vers, „we are ugly but we have the music", din *single*-ul *Chelsea Hotel* al aceluiaşi artist.[254] Ultimul poem citat pune din nou problema autenticităţii vieţii şi scrisului, poetul observînd că literatura sa e mai autentică decît propria fiinţă dar, pe un alt plan, că tot literatura, modul său de a exista livresc, îi obnubilează viaţa sentimentală: „totdeauna-ntre tine şi ea / poezia blestemată / memorie sună a ceva / deja citit şi ce parcă / dacă ai scrie / afurisită nu / tot afectat / tot artist / ar suna".[255]

Alte inserturi intertextuale, care funcţionează ca plan de oglindire suplimentar pentru reflecţii cu caracter general asupra raportului dintre fiinţa poetului, timp şi poezie mai apar în două poeme publicate iniţial în *Cinci*, nereluate în primul volum: în *Noapte cu Avram Iancu*, unde retorica tradiţionalistă, dar şi solemnitatea sînt respinse fără drept de apel („«Ning capete de voievozi români» scrii / şi ştergi imediat")[256] şi în *Song of Myself*, titlu whitmanian care anunţă autoironic un monolog tăios către sine, recitat parcă pe-o scenă şi într-o sală de teatru goale: „dar lasă romulus bucur lasă / va veni o vreme cînd / ai să primeşti şuturi cu o cizmă nou-nouţă / şi vei avea şi tu o pereche / pentru atari treburi / sub masă".[257]

Cartea a doua, *Literatură, viaţă*, apărută în 1989, are în centru acelaşi protagonist-narator, direcţia principală rămînînd tot cea biografistă, exersată în stilul prozaic deja omologat. Poemul iniţial repropune un moment şi chiar o

---

[254] Idem, *dincolo de oglindă*, în *Dragoste & bravură*, Marineasa, Timişoara, 1995, p. 22 .

[255] *Ibid*., pp. 21-22.

[256] Idem, *Noapte cu Avram Iancu*, în Romulus Bucur et alii., *Cinci*, p. 12.

[257] Idem, *Song of Myself*, în Romulus Bucur et alii., *Cinci*, p. 15, reluat în Romulus Bucur, *Poeme alese 1975-2005*, Aula, Braşov, 2008, p. 24.

dată a naşterii identice cu cele ale poetului, fixîndu-şi ca reper secund anul 1980, cînd „terminam facultatea / trăgeam linie / sub un capitol / din biografie”.[258] Reflecția asupra vîrstelor însoțește tot volumul, încît se poate vorbi de mai multe bilanțuri existențiale, toate parțiale. Unul se anunță în *20 & 2*, reluat din *Cinci*, altul pe la jumătatea parcursului, *nel mezzo del cammin* – ca să-l parafrazez pe Bucur însuşi, dar şi pe Dante –, în *poet (încă) tînăr*, şi ultimul, intitulat chiar *bilanț*, situat în ultimul ciclu (*Addenda la post-scriptum*). În legătură cu titlul ciclului final, se poate observa cu uşurință că, spre deosebire de cel simetric din primul volum, de fapt, cartea de față nu conține pînă la acesta un post-scriptum. Prin urmare, falsa addendă dă loc unei parodii atît speciei paratextuale omonime, cît şi celei a post-scriptumului. Primul şi ultimul dintre poemele menționate mai sus pot fi citite în oglindă, întrucît în ambele poetul socoteşte în ce constă avuția sa între cele două momente cuprinse în plachetă.

În *20 & 2*, care reprezintă cel mai probabil o cifră aniversară, poemul fiind autoadresat („mie însumi”) şi datat „11 mai 1978”, se precizează ironic şi orgolios chiar sensul literaturii la o vîrstă cînd „fiecare an scurs e o victorie”, şi anume: „poezia = flori de cerneală / picurată în apă / spre slava femeilor ce le vrei îngenuncheate”.[259] Versul median din terțina citată explicitează cu mijloacele poeziei vizuale căderea oblică a picăturii de cerneală, repropunînd un procedeu mai vechi care prefigurează alte jocuri tipografice din *Cîntecel(e)*.

Unul dintre modurile de a se raporta la lume este cel cultural, livresc, aici ca şi-n poemul pereche: „tot ce ai – un bilet de cinematograf / + o nedumerire sau aşa ceva”, iar paranteza auctorială imediat următoare („nu scrii james dean

[258] Idem, *Şi eu am trăit*, în *Literatură, viață*, Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 7.
[259] Idem, *20 & 2*, în *Literatură, viață*, p. 11.

din teama / – conformistă – de a nu fi acuzat / de cosmopolitism") introduce ideea fricii de cenzură. Dintr-un alt unghi, impresia prezentă la tot pasul e că poezia lasă la vedere mărcile unui control precis al mijloacelor poetice.[260]

În *bilanț*, tonul solar-ludic se atenuează spre melancolia tristă, adăugînd achizițiilor mai mult de ordin intim şi intimist („un colț al tău o-mbrățișare / cald locul în fotoliu lîngă sobă / vreo patru-cinci castane şi-o măceașă") conştiința mai matură a „unei mîini de obiecte amintind / victorii şi înfrîngeri". Nu lipsesc nici acum referințele culturale, căci poeții generației '80, chiar cînd scriu o lirică vădit existențială, nu-şi pot defini viața decît printr-un amestec inseparabil de trăire şi livresc: „o frunză de trifoi cu patru foi / şi-o aripă de flutur / păstrate-n edgar allan poe şi în baudelaire".[261]

În acelaşi ton minor, confesiv, egal, reflectează protagonistul în poemul median amintit la început, *poet (încă) tînăr*, stabilind ca limite temporale vîrsta adolescenței, fragilă şi visătoare, fascinată să umple „cu muzică / golul dintre cuvinte", şi momentul scrierii acestor versuri, la treizeci de ani, cînd, în pragul maturității, a trecut deja de primele revolte lucide, esențiale. În acest moment al bilanțului, vîrstele ființei apar proiectate simultan şi nu succesiv, ca în imaginea palimpsestului. Versul final, „En l'en trentième de mon âge", decupat din *Testamentul* lui François Villon, e recontextualizat într-un sens vag autoironic, dar tot testamentar, simplificarea extremă a mijloacelor poetice împiedicînd oportunitatea oricărui patos al vocii.[262]

Se acutizează, însă, în această carte tocmai relația dintre cele două realități trecute în titlul ei, iar din perspectiva celui de-al doilea termen, „viață", se pune un accent

[260] Idem.
[261] Idem, *bilanț*, în *op. cit.*, p. 55.
[262] Idem, *poet (încă) tînăr*, în *op. cit.*, p. 35.

special asupra binomului dragoste & scriitură, cu observația că viața primează asupra literaturii. Primul semn al acestei stări de lucruri se iveşte într-un context în care, autocitîndu-se, poetul reproduce obsedat – cum declară – sintagma centrală „greutatea cernelii pe hîrtie", nu numai pentru poetica din primul volum, ci din toată producția sa literară. Mărturiseşte cu falsă inocență că, în afara ei, a uitat tot restul şi că poate are nevoie de o altă imagine puternică precum aceasta care „să rămînă / – ea singură – / după ce a transformat faptele în cenuşă".[263] Pasajul şi gestul auctorial îşi sporesc semnificația întrucît autocitarea aceluiaşi titlu (adevărată poetică la R. Bucur) migrează şi-ntr-o altă piesă biografistă, *duhul crizantemei*.[264]

Prin urmare, în căutarea unei noi formule poetice, Bucur ajunge să tematizeze mai accentuat decît în prima carte dificultatea trăirii în raport cu literatura, aspirînd constant la un grad de autenticitate al acestui binom care să-l satisfacă. Unul dintre simptomele prin care se exprimă această limită constă într-o anumită relativizare a atitudinii față de poezie, întrebarea asupra utilității scrisului punîndu-se, de fapt, încă de la începuturi, amară şi lipsită de iluzii, dacă observăm că un poem precum *Şi ai să ajungi* figurase deja în volumul colectiv din 1982: „Şi ai să ajungi vreun bard județean / povestind despre curajul tău / din tinerețe / şi despre prietenii tăi poeți / şi despre intrigile care împiedică / apariția nemaipomenitei tale / cărți // […] / întrebîndu-te mereu / la ce bun / la ce bun acest poem".[265] Acelaşi sentiment al inutilității practice a poeziei revine în acest volum, tot în primul ciclu, *Nu trageți în pianist*, în *o muncă folositoare*, unde, odată

[263] Idem, *anul acela*, în *op. cit.*, p. 15.
[264] Idem, *duhul crizantemei*, în *op. cit.*, p. 32.
[265] Idem, *Şi ai să ajungi*, în Romulus Bucur et alii., *Cinci*, p. 23, reluat în *Literatură, viață*, p. 16.

enunțată ideea, sec şi prozaic în primele trei versuri („decît să scrii / poezii / mai bine ai face / o Muncă Folositoare"), continuarea dezvoltă o relatare despre compensațiile concrete găsite ca alternativă a scrisului.[266] Mai este interesant de observat că, spre deosebire de prima carte, în următoarele poetul renunță să scrie titlurile poemelor cu majuscule, recurgînd sistematic la minuscule (un alt mod de a exprima lipsa de emfază), dar, iată, că-n această poezie preferă caracterele majuscule pentru a da mai multă pregnanță ideii sale despre condiția ingrată a literaturii.

Pentru remarcabila *salată de fructe*, Mihail Vakulovski avansează ipoteza unor ecouri din Franz Hodjak, şi el autor al unei *Salate orientale*, sau din poezia *Ce aş face eu dacă aş fi un cufăr* de Anemone Latzina.[267] A fost deja observată, de pildă de Mircea Cărtărescu şi Ion Bogdan Lefter, influența culegerii *Vînt potrivit pînă la tare* (1982) şi, în genere, a poeților germani din România asupra optzeciştilor şi post-optzeciştilor. Asocierea cea mai firească se poate face, evident, cu poemul afin al lui Franz Hodjak, observînd totuşi că, spre deosebire de generația '80 considerată în ansamblul ei, poeții germani manifestă o mai profundă angajare socială şi politică prin propria poezie. Oralitatea, discursul narativ, prozaismul, accentul pe mesaj şi gustul pentru experimentalism îi apropie, fără doar şi poate, pe cei doi poeți. În versurile sale, Bucur nu insistă asupra rețetei şi a execuției (dînd termenului sensul literar, cu referire adică la metoda compoziției) precum Hodjak, ambele sînt riguroase, dar nu excesiv, autorul german precizînd în cheie politică: „nu

[266] Idem, *o muncă folositoare*, în *Literatură, viață*, p. 26.
[267] Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația '80"*. *Poezia*, Tracus Arte, Bucureşti, 2010, p. 67.

contează întrucît nu eşti pus sub supraveghere”.[268] Poetul român, în schimb, are grijă să menționeze printr-o aluzie mai greu poate de descifrat că această salată de fructe (a colegului era de legume) „nici nu-i ceva nou / pe timpuri era chiar şi un cîntec”, deci, cu alte cuvinte, existase cîndva rețeta, dar de la un moment dat nu mai este practicabilă. Motivul, explicabil printr-o glosă de tip sociologic, ține probabil de faptul că primele trei ingrediente, fructe exotice (ananas, portocale, banane), nu se puteau procura în anii ’80 decît cu mare greutate.[269] Dacă a funcționat în acest poem, intertextualitatea are ca şi la alți colegi de generație, un rol vădit existențial, de cutie de rezonanță pentru ceva care transcende planul literar propriu-zis.

În acelaşi sens are loc persiflarea referințelor intertextuale, dar şi a rimei, adică a unor „efecte” cărora li se preferă „mesajul” versurilor. Este un mod de a relativiza preeminența procedeului în raport cu conținutul ce se dorește comunicat. Din arsenalul intertextualității, în poemul *Adio. La Axiopolis*, pe care titlul îl indică drept elegie, dar e vorba de fapt de-o falsă elegie, autorul selecționează atît aluzii mitologice la un scenariu funebru (Cerber, Charon), cît şi un citat semnalat grafic ca atare, şi, mai mult, căruia i se indică sursa în *Tristele* lui Ovidiu. Poetul însuşi apare drept un „exilat” în realitatea concretă a unui „acum” strivitor scris cu majuscule („În jurul meu grăbit se înalță / un țarc ne-ndurat din cuvîntul ACUM”), asaltat de cele două personaje infernale şi derulînd în propria memorie „filmul” trecutului cu frînturi livreşti, mai întîi dintr-o adolescență fericită, petrecută în compania *Cireşarilor* şi a lui *Don Quijote*, şi apoi din

[268] Peter Motzan (îngrijit de), *Vînt potrivit pînă la tare: Tineri poeți germani din România*, antologie, trad. de Ioan Muşlea, Kriterion, Bucureşti, 1982, p. 22.
[269] Romulus Bucur, *salată de fructe*, în *Literatură, viață*, p. 23.

studenția bucureșteană, cu locuri dragi, concrete (ca restaurantul Dunărea).[270]

Insertul intertextual este atras într-un alt joc interesant în poemul *Richard al treilea, I, 1*, fals titlu pentru o piesă de teatru inexistentă. Mecanismul intertextual sudează în discursul poetic un vers citat canonic din *Iarna* de Alecsandri şi o referință specifică basmului legată de iubita asimilată crăiesei. Între cele două elemente s-a interpus o intervenție auctorială, care devoalează procedeul colajului astfel obținut, pe fundalul realist, biografic al unei zile cumplite de iarnă, în care poetul, înfruntînd serioase intemperii, aspiră să-şi poată întîlni totuşi iubita. Se păstrează şi aici tăietura imprevizibilă a versurilor, care-l obligă pe cititor să ia în considerare un alt mod de a imagina nu doar secvențialitatea recitării la final de vers, dar şi locul şi momentul cezurilor. Pasajul din Alecsandri dă o notă de feerie ironiei relaxate care impregnează poemul: „te opreşti sub un bec / («Fulgii zbor, plutesc prin aer»?) / şi dînd dovadă de un eclectism / luminat aştepți crăiasa / zăpezii îți aminteşti / cuvinte ciudate de pildă hipotermie / pulovărul e totuşi gros căciulă / şi mănuşi nu ți-ai luat”.[271]

Cu acest volum autorul a depăşit riscul unei anumite uniformități a vocii, precum şi pe cel al folosirii vizibil discrete a mijloacelor, care tindeau în primul să estompeze mesajul, în fond, intens şi profund. În următorul, apărut în 1995, limbajul cîştigă în incisivitate şi pluralitate de registre, se „liberalizează” în favoarea unor termeni mai duri, mai stridenți, chiar din zona argoului, proces care se aplică şi tematicii erotice, în contextul începutului de democratizare a mentalităților şi a societății româneşti din primii ani ’90.

[270] Idem, *Adio. La Axiopolis*, în *op. cit.*, p. 30.
[271] Idem, *Richard al treilea, I, 1*, în *op. cit.*, p. 37.

Semnele civilizației de consum intră în poezie amendate uneori de accente critice acute.

Fidel însă temelor centrale ale poeziei sale, Romulus Bucur experimentează aceeaşi căutare a autenticității trăirii, punînd încă o dată în balanță literatura şi viața, viața ca literatură şi literatura ca viață, privind-o pe ultima mai ales din perspectiva erosului. O mărturiseşte şi epigraful cărții, care împrumută vocea lui Florin Mugur – „Rău ne-am iubit, rău voi muri, voi scrie-o carte –", dar şi dedicația, împărțită între livrescul afinităților elective mai vechi cu E. E. Cummings şi realitatea concretă a cuiva care i-a traversat viața, probabil o iubită („luminiței, cu dragoste"). Păstrînd în dedicație simetria binomului din titlul *Dragoste & bravură*, cartea e destinată ideal „luminiței, cu dragoste & (memoriei) lui e. e. cummings, cu bravură".

Structura volumului este şi ea semnificativă şi repropune în respectivele subtitluri (a trei cicluri succesive) fiecare element din titlu. Există, deci, o primă parte intitulată *dragoste*, una intermediară *&*, plus ciclul concluziv *bravură*. Procedeele din primele cărți revin potențate în aceasta, mai expansiv, mai accentuat ironic, într-un discurs care cîştigă în dinamism şi experimentalism formal.

Aspectul poate cel mai important constă în verbalizarea tensiunii generate de conştientizarea unei bariere livreşti care condiționează trăirea erotică, conducîndu-l pe poet să pună sub semnul întrebării gradul de autenticitate al propriei existențe, în mod inseparabil, reale şi livreşti. Aceasta se constată încă din primul poem al cărții, *** (*aş avea chef să-l pomenesc pe pero zubac*), trimitere inevitabilă spre o piesă de rezistență a colegului Muşina, deja comentată şi inspirată de *Ploile din Mostar* ale aceluiaşi poet sîrb. Bucur îşi asumă în text, tot la modul ironic, faptul de a nu deține exclusivitatea asupra subiectului: „aş avea chef să-l pomenesc pe pero zubac / – nici n-aş fi primul de altfel –". Iubita a rămas doar

o amintire, iar în dialogurile imaginare cu ea, personajul-narator ar vrea să discute mai ales despre filozofie, istorie, dar ajunge la ideea că „nici n-are rost / nici nu pot / epuiza subiectele posibile”.[272] În relația literatură-viață livrescul intervine uneori în acest volum ca o barieră, cum observă şi criticul Ion Pop.[273]

Dificultatea trăirii erotice sub presiunea unei autenticități pe care cuplul nu o poate atinge la nivelul dorit apare mai explicită ca oricînd în fragmentul în proză *față în față*, experimental ca temă (erotismul fizic al corpului feminin, adăugat laturii livreşti şi a existenței), limbaj (dezinhibat erotic) şi ca tip de text (un poem în proză într-o carte de poezie). Bucur precizează în dedicație, dar şi-ntr-un fragment de interviu[274] că a urmat formula şi tehnica unui poet francez, Claude Royer, pe care l-a tradus în româneşte împreună cu Alexandru Muşina şi Ioan Moldovan.

Opera acumulează notații legate de fiziologia femeii iubite şi de dinamica erotică a cuplului, apelînd inclusiv la stilul diaristic şi la cel narativ impersonal, de pură înregistrare a detaliului realist (păstrînd persoana a treia). În momentele intime se vorbeşte de cărți, cele în cauză – ironie evidentă – sînt paradoxal texte religioase, *Biblia de la Bucureşti* şi *Testamentul de la Bălgrad*, şi partenerul care ține cronica acestei întîlniri amoroase analizează în fragmente discontinue cauzele eşecului sentimental. Astfel constată metatextual că literatura nu poate epuiza realul, şi nici cuprinde la un grad de autenticitate convenabil sau explica a posteriori experiența amoroasă trăită în toată pulsația ei complicată, deşi grija pentru

---

[272] Idem, *** (*aş avea chef să-l pomenesc pe pero zubac*), în *Dragoste & bravură*, p. 10.

[273] Ion Pop, *Viață şi texte*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 241.

[274] Interviu cu Romulus Bucur, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația ’80”. Interviuri*, p. 51.

transcrierea fidelă a acesteia este obsesivă: „şi n-ai omis nimic n-ai denaturat nimic”?[275]

Eşecul amoros este înregistrat cu detaşare ludică, acomodantă, în stilul degajat, binecunoscut, al poeziei generației, punînd încă o dată la îndoială calitatea autenticității din text, care tinde să se reducă la un simplu efect de autenticitate:

> ar trebui instituită o rețea de analogii. de exemplu să definim două mulțimi una a elementelor ținînd de scris şi una a elementelor ținînd de sex şi o regulă de corespondență între ele. apoi s-o ambiguizăm în aşa fel încît să nu fie prea clar cînd e vorba de una şi cînd de cealaltă. cred că i-ar fi făcut plăcere ca joc intelectual dacă n-ar fi fost ea în cauză.[276]

Experimente pe aceeaşi temă mai apar la Romulus Bucur în alte două texte, *puzzle+-ed*[277] din volumul următor, *Cîntecel(e)* şi în *Translation Workshop*,[278] distingîndu-se de poemul comentat anterior printr-un limbaj erotic din care nu lipsesc îndrăzneli argotice.

Predispoziția de a ficționaliza realitatea pune bariere în calea trăirii (erotice): „dă-mi mîna / nu spune nimic // sîntem singurele ființe vii / din oraşul acesta / care nici el nu există”.[279] Sau în alt loc solitudinea, neimplicarea în real sînt produse de „presiunea intertextuală” indusă de o imagine eminesciană din *Sonet I*, încît, precum iubita de acolo, poetul de aici se abandonează lecturii de „scrisori din roase plicuri”, iar tot ca îndrăgostitul eminescian, cel optzecist îşi imaginează un scenariu fericit, actualizat şi adaptat la epoca

---

[275] Idem, *față în față*, în *Dragoste & bravură*, p. 16.
[276] *Ibid*., p. 15.
[277] Idem, *puzzle+-ed*, în *Cîntecel(e)*, Paralela 45, Piteşti, 1998, pp. 38-39.
[278] Idem, *Translation Workshop*, în *Poeme alese 1975-2005*, pp. 71-73.
[279] Idem, **** dă-mi mîna*, în *Dragoste & bravură*, p. 20.

comunicării tehnologice, cînd iubita îi face declarații de dragoste la telefon.[280] În acelaşi mod, amintind de sonetul lui Eminescu, eroul liric se îndepărtează de realitate: „la stînga la dreapta / oricum n-are nici o / importanță tot acasă / ajungi / într-o ficțiune confortabilă".[281] În *(alt) cîntecel*, primind pe stradă, direct de la poştaş, scrisoarea iubitei, n-o deschide, preferînd să fredoneze cu căştile pe urechi o melodie rapp, din care transcrie în poezia-cîntec(el) cuvinte şi acorduri muzicale, cu sonorități onomatopeice.[282]

Al doilea ciclu, *&*, reprezintă un fel de interludiu între celelalte două, un limb care găzduieşte hiatusul, dar şi legătura dintre viață & literatură, dintre dragoste & bravură, ultima etalată cu o doză semnificativă de ironie.

*Iov, ediție revăzută & adăugită* reprezintă, după cum o anunță titlul, o actualizare a celui din grupajul publicat cu mai mult de zece ani în urmă în *Cinci* şi care se numea *Iov '81*. Să observăm diferențele care fac din versiunea secundă un poem mai spectaculos din punct de vedere al efectelor tehnice şi aduc un plus de claritate pentru înțelegerea ipostazei de Iov (post)modern a poetului.

Rezistă în ambele motto-ul dintr-un hit („Here I sit broken-hearted / Paid a nickel and only farted") al grupului The Ronettes, adecvat mesajului din text, dar autorul precizează într-o notă finală inclusă doar în acest volum că sursa este una academică: „Epigraful e luat din studiul lui Alan Dundes, *Here I Sit. A Study of the American Latrinalia*, The Kroeber Anthropological Society Papers, n. 34, spring 1966, pp. 91-105". Bucur a simțit nevoia să-şi apere poemul, întrucît – cum explică el însuşi (în notă) – i s-ar fi reproşat de către cei care nu au reuşit să facă legătura între acest

[280] Idem, *** (*priveşti pe fereastră*), în *op. cit.*, p. 24.
[281] Idem, *** (*străzile lungi şi drepte*), în *op. cit.*, p. 38.
[282] Idem, *(alt) cîntecel*, în *op. cit.*, p. 28.

început şi finalul „Acolo şezum & plînsem…”, decupat din *Psalmul 136* (tradus de Dosoftei), că versul concluziv ar fi fost extras „dintr-un prost roman românesc”.[283]

Prin urmare, începutul şi sfîrşitul partiturii lui Iov se plasează între o secvență intertextuală necanonică, neliterară şi una, în schimb, canonică. Primeia i se asociază în text şi un scurt fragment de discurs radiofonic, ascultat de personajul-narator într-o dimineață banală din viața sa, şi două versuri dintr-un cîntec sentimental de mahala („Magdaleno spune drept / cine te-a muşcat de piept”), reverberînd din apartamentul vecin, distih adăugat doar în versiunea secundă. Datele realității prozaice, imediate se întrepătrund cu parodia rostirii personajului biblic numai în „ediția revăzută & adăugită”, referințele deictice la divinitate apărînd în caractere majuscule. *Restyling*-ul mai presupune adăugarea unor versuri noi în partea a doua, a treia şi a patra a poemului, inversarea altora în prima strofă din secvența a treia şi alinierea în pagină pe verticală a cuvîntului „vertebrală”, la sfîrşitul părții a treia, astfel încît versul respectiv, din punct de vedere vizual, trasează un unghi drept, în contextul în care Iov îşi încheie discursul revoltat adresat divinității cu eco în psalmii arghezieni, constatîndu-şi propria insignifianță, într-un scenariu iremediabil prozaic: „«fă ce vrei» am murmurat / - spînzurat de propria-mi coloană vertebrală”.[284]

Versurile noi din secvența a patra se referă la un bolnav părăsit („lăsat / să moară pentru că / mîine e anul nou / şi toată lumea / a plecat mai devreme acasă”). Acest vers împreună cu cel tradus de Dosoftei şi cu un insert în limba franceză, sunînd ca o interogație existențială în ciuda rimei jucăuşe − toate fiind pasaje marcate în caractere aldine spre deosebire de versiunea din 1982 −, accentuează patetismul

[283] Idem, *Iov, ediție revăzută & adăugită*, în *op. cit.*, p. 53.
[284] *Ibid*., p. 52.

personajului biblic, alter ego al protagonistului liric.[285] Forma morfologică şi lexicală veche din pasajul preluat din *Psalmul 135* moderează şi relativizează cu discreție angoasa din vocea noului Iov.

Şi-n acest volum autorul se lansează în probe de virtuozitate metatextuală remarcabile, precum în secvența *le la mon(a)de c'est moi*,[286] dedicată lui Mircea Cărtărescu, repropunînd în subtext formula flaubertiană „Madame Bovery c'est moi", într-un text care se întrerupe imprevizibil, lipsa finalului făcînd posibilă iluzia unei literaturi potențiale, cum am mai observat şi la alți autori optzecişti. O altă demonstrație de bravură în acelaşi sens întîlnim şi-n *elegie în notă ironic-onirică*, ce-şi conține rețeta.[287]

Printre ultimele cotexte intertextuale, un celebru vers eminescian din *Scrisoarea I* („cînd cu gene ostenite seara suflu-n lumînare") îi dă lui Bucur ocazia să reflecteze că, doar cu cîțiva ani în urmă, aluzia culturală îl ajuta să le vorbească elevilor într-un mod codificat despre una dintre privațiile de ordin sociologic impuse de dictatură. Retrospectiv, contextul devine motiv de meditație asupra mutațiilor sociale din prezentul anilor '90.[288] Aici, ca şi-n *A Color TV*, poezia reflectă în montajul ei semnele stridenței şi superficialității care au invadat societatea românească post-decembristă şi inconsistența mediocră a consumismului.

Ciclul despre „bravură" încearcă deci o deschidere spre spațiul public, social, însă, aşa cum observă foarte pertinent Ion Pop, „«bravura» e o precară angajare în existența şi în limbajul zilei, alcătuit adesea din noi prefabricate".[289] Mode-

[285] Idem.
[286] Idem, *le la mon(a)de c'est moi*, în *op. cit.*, p. 54.
[287] Idem, *elegie în notă ironic-onirică*, în *op. cit.*, p. 55.
[288] Idem, *scrisoare*, în *op. cit.*, p. 58.
[289] Ion Pop, *Viață şi texte*, p. 243.

rația tonului vocii şi ceea ce apăruse drept un discurs poetic lipsit e spectaculozitate, dar concentrat asupra valorilor intimității şi asupra profunzimii reale a trăirii, frapează acum prin diversitatea de formule adoptate înamplul *triptic revoluționar*, dînd impresia unei dispersii nu tocmai fertile în economia operei. Discursul sarcastic atrage în corpul poemului sloganuri aşa-zis post-revoluționare („noi muncim nu gîndim"), frazări caragialiene (conotînd extins spiritul nostru balcanic pigmentat de accente locale) şi totodată replici propriu-zise din absurdul lumii marelui maestru, expresii argotice, alături de reclame publicitare în vogă în anii '90. Astfel, a doua parte, *égalité*, se referă la o umanitate derizorie, punînd în mişcare un mixaj carnavalesc de limbaje şi registre, toate egalizate într-o polifonie ce tinde spre un vacarm tumultuos, tragi-comic, expresie a unei oboseli cronice de social. Aceste pasaje îl apropie pe Bucur de abundența pestriță a vocilor din poemele lui Florin Iaru, dar este evidentă şi o anumită intenție a autorului de a exaspera limbajul, de a-l aduce într-o stare de criză, care exprimă în fond una existențială. Spre aceeaşi idee conduce contrapunctul elegiac din a treia secvență, *fraternité*.[290]

Această nouă formă de căutare a autenticității concretului trebuie asociată celorlalte analizate, cu observația că în poetica lui Romulus Bucur există permanent o dispută reală între viață şi literatură, viața reuşind să o ia înaintea literaturii, mai ales în al doilea şi al treilea volum. Realitatea modificată din primii ani de după 1989, cu toată retorica şi confuzia ei carnavalescă, îi pare poetului mai intensă decît tentațiile scriiturii, punînd încă o dată în discuție, dar altfel, sensul gestului de a face literatură.

---

[290] Romulus Bucur, *triptic revoluționar*, în *Dragoste & bravură*, pp. 64-67.

În această ecuație, intertextualitatea continuă să se insinueze cu moderație şi discreție în poeme, trăirea rămînînd totuşi mereu supusă probei autenticității. În poezia lui Bucur intertextualitatea înclină balanța de partea existenței, şi mai puțin de cea a ornamentului stilistic.

Cu Romulus Bucur se întrerupe pentru moment analiza dedicată „prozaizanților", adică poeților care scriu o poezie „aplicată mai ales realității date, cotidiene, «prozaice», discursive şi descriptive",[291] ținînd cont, bineînțeles, de diferențele de accente din opera fiecăruia. Aceste diferențe au fost semnalate pe parcurs şi raportate nu doar la poetica nucleului central al generației − urmînd ca din aceeaşi tendință să fie recuperat în penultima secțiune şi cel care o reprezintă la modul cel mai deplin, Mircea Cărtărescu −, dar şi poetica lui Matei Vişniec. Respectivele accente indică, printre alte caracteristici mai numeroase, gradul de implicare al fiecărui autor în realitatea imediată, modulîndu-se diferit ideea de autenticitate a trăirii, „declinată" altfel în fiecare caz în parte. În afara tonului prozaic, prezent în proporții extinse şi la Matei Vişniec, afinitățile dintre poezia acestui grup şi poetica sa trebuie explorate fructuos tocmai din unghiul atitudinii față de realitate.

[291] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, pp. 134-135.

# CAPITOLUL III
# Exploratorul de traversări de sensuri şi autorul cu manual: Ion Stratan şi Bogdan Ghiu. Mariana Marin scriind în jurnalul Annei Frank. Alte „regii" ale poeziei

## III.1. Ion Stratan: jocul pe „urmele unui imperiu sintactic" sau despre „o mare traversare de sensuri"

În cazul lui Ion Stratan critica a remarcat încă de la primul său volum, *Ieşirea din apă* (1981), că în contexul nucleului central, dar şi în ansamblul generației ’80, avem de-a face cu un poet mai dificil şi mai abstract decît alți colegi fascinați de cerebralitate şi concept, a cărui descendență explicit barbiană e filtrată prin verbul lui Nichita Stănescu.

Putem distinge în poezia publicată în anii ’80 două etape distincte. Prima, mai senină şi solară, coincide cu apartenența la atmosfera studențească a Cenaclului de Luni şi la camaraderia luminoasă de acolo. Dovadă vie stau numeroasele poeme dedicate colegilor (lui T. T. Coşovei, F. Iaru, R. Bucur, B. Ghiu). În ciuda naturii abstracte a versului, această producție poetică de început manifestă o vizibilă disponibilitate pentru jocul lingvistic, de obicei fonetic şi morfo-sintactic, dar şi al rimei, iute şi lapidară ca şi versurile. Ludicul ca trăsătură a viziunii apare rar în această primă fază, ca, de altfel, şi-n cea imediat ulterioară, care tinde, încă din culegerea a doua, *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori* (1983), să se încifreze pînă la ermetic.

Ciclurile *El* şi *Pentameronul*, apărute iniţial în volumul colectiv al generaţiei *Aer cu diamante* (publicat în acelaşi an cu *Cinci*), vor constitui respectiv părţile penultima şi ultima ale amplului poem-ciclu care dă titlul cărţii a doua. Schimbările survenite în aceste texte, la trecerea din *Aer cu diamante* în *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, alături de altele şi mai vizibile la o analiză comparativă a volumelor, sînt şi ele semnificative pentru evoluţia liricii lui Ion Stratan, care comportă orientarea către o formulă mai degrabă tardomodernistă decît postmodernă în sensul deplin al conceptului. Cum s-a observat deja, din poezia lui nu lipsesc procedeele postmoderne, însă atitudinea şi sensibilitatea reflectate de aceste versuri sînt mai marcat moderniste.[1] Scopul însuşi al recursului la modalităţile intertextuale este unul de natură modernistă, cum afirmă Cărtărescu, vizînd participarea demersului asumat de colegul său de generaţie la ideea „marelui text la care contribuie toţi poeţii, deghizaţi în umilul anonimat al Spiritului creator”.[2]

Aceste caracteristici şi altele secundare, afine, l-au determinat pe Ion Bogdan Lefter să-l considere pe Stratan drept „cel mai postmodern dintre moderniştii noştri de sfîrşit de secol şi cel mai modernist dintre primii noştri postmoderni”[3] şi, prin urmare, să-l plaseze în clasificarea sa rezervată poeziei generaţiei printre „conceptualizanţi”, ca şi pe Bogdan Ghiu sau Călin Vlasie; adică printre poeţii creatori de lumi abstracte, autorii unei poezii lapidare şi concentrate. Precizîndu-i ulterior profilul, Ion Bogdan Lefter îl situează pe Stratan la o extremă a paradigmei sale interpretative, cea care corespunde celui mai înalt grad de conceptualizare.[4]

---

[1] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 383.

[2] Idem.

[3] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, p. 191.

[4] Idem, *Flashback, 1985. Începuturile „noii poezii”*, p. 135. Pentru reprezentarea grafică a celor trei direcţii, cf. idem, *op. cit.*, p. 137.

Campion al calamburului în cascadă, exersat în context paradigmatic sau sintagmatic, în prima sa plachetă de versuri, Stratan privilegiază între procedee ruptura bruscă şi continuarea deconcertantă, demonstrînd o capacitate ludic combinatorie remarcabilă. Din acelaşi unghi interpretativ se poate înţelege şi mesajul din primul poem, *Aveţi aici*, unde, în „urmele unui imperiu sintactic" se întrevede efortul unui alchimist al limbajului, care este dispus să „distrugă" iniţial sintaxa curentă a poeziei, pornind în explorarea alteia noi cu gestul psalmistului arghezian, orgolios întemeietor de lumi.[5] Paralelismul cu Arghezi va fi justificat şi de alte observaţii. Revenind la poem, deşi în aparenţă acesta pare o punere în temă despre conţinutul cărţii adresată cititorului, la o lectură atentă putem nota că destinatarul discursului poetic e mai degrabă poezia: „pentru tine închei o mică asigurare / încă nu ştiu pe ce / pentru tine curg zilele mele / zile de plajă pe nisipul clepsidrei".[6]

Această reflecţie neîntreruptă, metalingvistică, asupra actului poetic este una dintre puţinele punţi de legătură cu lirica lui Matei Vişniec, însă, dacă Stratan o gîndeşte dintr-un unghi şi cu o sensibilitate mai apăsat modernistă, marcată de sensul gravităţii, al misterului, al „eroismului" personal şi de percepţia asemănătoare celei a lui Nichita Stănescu a raportului poet-poezie-limbaj, metapoetica lui Matei Vişniec se manifestă într-o neîntreruptă punere în scenă de tip teatral; astfel, face loc unor *performance*-uri poetice, care presupun semnele încorporate în text ale conştiinţei critice, generînd, deci, o poetică derivată din estetica postmodernă, care menţine anumite reminiscenţe din universul *Necuvintelor*, marginale totuşi în economia operei.

---

[5] Ion Stratan, *Aveţi aici*, în *Ieşirea din apă*, Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 5.
[6] Idem.

În aceeaşi direcţie, se poate citi spre finalul poemului *Hermes* din al doilea volum, ideea despre „o mare traversare de sensuri”, anunţînd o călătorie virtuală, care se încarcă acum de înţelesuri iniţiatice, ermetice.[7]

Atitudinea predominant modernistă a multor poeme se degajă şi din *Sala de zbor*, care lasă să se profileze o altă iniţiere, coerentă cu pregătirea „zborului”, în noile teritorii ale poeziei. Nu se poate vorbi de un *performance* poetic, întrucît figuraţia din text preferă categoriile atemporale, mizînd pe misterul experienţei, pentru a cărei rezolvare este invocat curajul novicelui. Gravitatea apare camuflată discret de ironie.

Tonul şăgalnic cu care se tratează marile teme apare mai explicit în *Developare*, unde imprecizia formelor indică o stare de latenţă în aşteptarea a ceva (o „developare”) care să limpezească contururile reprezentărilor şi să dea consistenţă realului. Convocarea în discurs a lui Heidegger, ludic-sprinţară şi ironic-parodică, e funcţională pentru a lansa o interogaţie căreia – se sugerează – filozofia nu e în măsură să-i ofere o soluţie, dar literatura îi iese în întîmpinare cu o strategie fertilă în planul jocului de tip lexical: „e frig în lume, moş martin haide-ger, moş martin, haide / […] / crede-mă, crede-mă, moş martin haide-ger / în pomul copiilor un copil frigider // s-ar putea să exist / s-ar putea să exişti / în seara asta în care, limbă fierbinte / cîinii au şters / partea de nord a oraşului”.[8]

Această tonalitate lejeră este mereu pusă în slujba unei teme de fond, importante. Ludicul cadenţat de construcţii lexicale binare, care-şi răspund în prima strofă în virtutea sufixelor sau a rimelor interne, e contrazis în a doua de o pledoarie lapidară pentru distincţia lucidă dintre simulare şi

[7] Idem, *Hermes*, în *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, Albatros, Bucureşti, 1983, p. 14.
[8] Idem, *Developare*, în *Ieşirea din apă*, pp. 15-16.

realitate, propusă ca mică scenă în travesti: „îți arăt dinții / şi crezi că rîd / plîng şi crezi / că mă doare”.[9]

Tot un fel de tablou în stil modernist este şi prima secvență a frumosului *Dejun pe iarbă*, un discurs poetic despre amintire, asimilată unui peisaj pe jumătate marin şi pe jumătate geometric, avînd în comun golirea de vitalitate: „printre tufe de romburi / piramide şi sfere foşnitoare // […] / pînă şi o privire lasă deşeuri / pe care nu te înduri să le arunci / într-o preerie de cristal / a memoriei amintirii”.[10] Imaginarul lui Stratan va fi populat şi-n al doilea volum de universul acvatic. În final, fermitatea tăioasă a unui vers ce sună apodictic apare imediat atenuată de o replică ultrabanală şi de-o asociere sintagmatică ambivalentă, tehnică aplicată sistematic în poezia autorului: „«omul poate fi învins dar nu nimicit dă-mi te rog sarea» // undeva dejunează femei cu sînii lăsați / de dumnezeu”.[11] Ceea ce rezultă este, deci, o butadă parodică.

Jocul are la Stratan valențe protectoare. Atîta vreme cît frumusețea, care e şi una dintre temele importante ale cărții, nu poate nici ea să-i insufle poetului „gîndul lui marc aureliu”, adică un gînd aşa-zis eroic, plin de încredere, poetul scriind şi în *Deux ex machina* despre viața sa inexpresivă, acestuia îi rămîne soluția compensatoare a jocului de-a inventarea sonorităților. Ele se află la granița dintre o nouă morfologie şi semantică şi sînt bazate pe cupluri de cuvinte cu genuri gramaticale spectaculoase sau chiar uşor forțate: „– între timp, nimic / s-a culcat cu nimica / şi-au cuibărit în pieptul meu frica”.[12] Un ultim exemplu similar asupra căruia mă voi opri este cel din *Jucăria*, unde ludicul infantil proli-

[9] Idem, *Dentistule tristule*, în *op. cit.*, p. 21.
[10] Idem, *Dejun pe iarbă*, în *op. cit.*, p. 34.
[11] *Ibid*., p. 36.
[12] Idem, *Deux ex machina*, în *op. cit.*, p. 23.

ferează din aproape în aproape, atrăgînd în curgerea versului un vîrtej de îmbinări semantice, terminat în sugestii onomatopeice, care mai de care mai jucăuşe, pentru a introduce – de fapt – pe scena poemului ideea morții: „dragi copii cu / religii familii şi state / cu zilele numărate / de-o maimuță pe abac / puşti şi tac şi pac şi tac / tirani cu prozaice jucării / […] // aşteptați jucării cu motoare / dar vine noaptea unor stele / întoarse cu spatele / locotenenta morții, zîmbitoare”.[13] Alături de frumusețe, moartea e deja o obsesie în primul volum.[14]

Ca şi-n poezia avangardei româneşti şi mai ales în cea a lui Ilarie Voronca, predomină vizualul, ochiul cumulînd funcțiile de organ al vederii, dar şi al amintirii şi sondării interiorității profunde (*Luneta scurtă*).

Aşa cum s-a observat, poemul titular, *Ieşirea din apă*, eponim cu cel din prima plachetă, anunță ivirea autorului în teritoriile literaturii, un prim pas modest, urmînd ca abia mai tîrziu poetul să aspire la o cucerire definitivă a poeziei. Strigătul entuziast al călătorului pe ape, „se vede pămîntul”,[15] repropune probabil semnificațiile reciclate ale instituirii şi întemeierii din poemele despre geneza universului, într-un fel de poetică a „eroilor civilizatori”, cu referințe explicite şi recurente la lumea antică, babiloniană, egipteană. El are rolul de a semnala o poezie cu multiple virtualități expresive, pe care autorul le expune în exerciții mai mult sau mai puțin demonstrative în această primă carte.

Farsa şi jucăria din zahăr ars peste care cade cortina poemului se referă nu atît la condiția poeziei, cît la cea a existenței: „se vede pămîntul // pe care transcriem această farsă / şi povestită de altcineva / va părea mică, infinit de mică reală ca o stea // o machetă din zahăr ars / cu sfîrşitul lumii / pe care-

[13] Idem, *Jucăria*, în *op. cit.*, p. 59.
[14] Idem, *Grand Hotel de Magdeburg*, în *op. cit.*, p. 25.
[15] Idem, *Ieşirea din apă*, în *op. cit.*, p. 45.

o vom mînca doar eu / şi mama mea”.[16] Detaşarea ironică, contemplativă, care proiectează finalul în derizoriu, fixează poezia primului volum între gnomismul lapidar, minimalizator, răsfrînt asupra poetului şi a existenței *tout court*, şi imaginea creatorului ca un erou al civilizației literare, aflat la primele sale încercări de a se situa in raport cu obiectul cuceririi.

Există şi cîteva poeme în a doua parte a cărții care denotă atitudini aşa-zis postmoderne. De pildă, în versurile dedicate lui Iaru, *Black-hole*, se propun ca un eşantion liric *à la manière de*…, adică în stilul aluvionar al jocurilor cu ton amuzant şi năstruşnic, al sonorităților din *Jocuri prea multe jocuri*, plăcerea ludică acaparînd sensurile care se înlănțuie mai mult sau mai puțin absurd, în progresie verticală, paradigmatică: „pentru a folosi acest dagherotip de sentimente / învață gastronomie / sau mai bine astronomie / cu gaura aia neagră în piept”.[17]

Dacă piesa de mai sus este o pastişă amicală a timbrului poetic al unui coleg, *Istoria utopiei*, poezie aşa-zicînd metalingvistică, începe pe un portativ stănescian, nu foarte original („totul se întîmpla ca şi cum / aş fi reuşit să trec în cuvinte”), continuînd cu un portret al protagonistului liric, descompus şi reflectat în oglinda literei: „cîteva felii de gît pe lama literei / în tăvi de argint mă oglindesc absent”. Finalul de efect, lasă să se înțeleagă, de fapt, că trecerea în cuvinte nu protejează de trecerea timpului devorator, ceea ce se exprimă şi prin recondiționarea unui simpatic clişeu literar: „uite o casă pe care scrie «casă» / uite un cer pe care scrie «cer» / şi uite-mă pe mine, prin care trece timpul / de la origini pînă în prezent”.[18]

---

[16] *Ibid*., p. 46.
[17] Idem, *Black-hole*, în *op. cit.*, p. 48.
[18] Idem, *Istoria utopiei*, în *op. cit.*, p. 56.

Tot în spirit mai degrabă postmodern, în două poeme erotice, *Pîine şi circ* şi *Ziarul pisicii*, frustrarea se comunică prin apel la un vers eminescian. În prima, în ciuda accentului sarcastic, tensiunea lirică frapează. Moartea sentimentelor ia chipul unui circ pompeian în ruine, incendiat la crematoriul Cenuşa. Titlul ales proiectează scenariul în derizoriu: „nici o ruptură, / liniştit, timpul gri / – mă vrei, mă mai vrei? – / reface la crematoriul cenuşa / un circ din pompei”.[19]

În a doua, iubita „fără milă”, înfăţişată „retractilă”, ca o felină indiferentă, este căutată teribilist printr-un anunț redactat după o rețetă de la mica publicitate. Ecoul eminescian se grefează pe contextul ironic, garantînd hedonismul secvenței: „casa felinei – blănuri încete / cozi împletite într-un perete / […] / găsit siameză, dat dispărută / femeia, casa şi opt copii // vino, pis, vino, de ce nu vii”.[20] Alte ecouri intertextuale, printre puținele prezente în acest volum, mai apar sub forma referinței parodice în *Orfeu, Euridice, Hermes*, ultima fiind o artă poetică al cărei titlu se referă la imagini tutelare ale poeziei. Figurile mitice sînt înfăţişate la început sub masca ridicolă de „jolly-jocker”. Cele trei personaje apar descrise ca piese de colecție la o licitație de obiecte de artă, cu sugestia că Orfeu şi Euridice, rămaşi etern întorşi unul către celălalt, şi-au pierdut în prezent forță mitică, fiind asimilați unor „manechine / cojite de dor”.[21]

Claviatura pe care Stratan experimentează potențialitățile poeziei este deci amplă în volumul de debut, iar miza propusă e cea de a testa limitele sonore, morfologice şi sintactice ale discursului poetic, disponibilitățile combinatorii ale unui „imperiu sintactic” personal, pregătindu-se pentru „o

[19] Idem, *Pîine şi circ*, în *op. cit.*, pp. 60-61.
[20] Idem, *Ziarul pisicii*, în *op. cit.*, p. 62.
[21] Idem, *Orfeu, Euridice, Hermes*, în *op. cit.*, p. 70.

mare traversare de sensuri", într-o etapă cînd ermetismul este doar incipient.

Îmbinarea de atitudini moderniste şi procedee postmoderne sau, invers, de atitudini postmoderne şi modalităţi expresive moderniste este deconcertantă. Într-un context în care circumscrie analiza doar la ambivalenţa opţiunilor stilistice, constatînd coprezenţa de versuri rimate, dar şi albe, de metrică amplă, dar concentrată, de ecouri intertextuale din diverşi autori, Ion Bogdan Lefter ajunge la concluzia că o asemenea „conviețuire de elemente retorice diferite împinge comentariul critic într-un impas tipologic şi terminologic". La un nivel mai general, autorul considerațiilor citate crede că „trăsături de limbaj poetic sau de atitudine postmoderne sînt amestecate într-un aiuritor discurs abstract, conceptual, eminamente modernist; deşi e – totuşi, în acelaşi timp unul fals-abstract, fals-conceptual etc., etc., într-o sistematică întoarcere pe dos a tuturor trăsăturilor «definitorii»".[22] Prin urmare, avem de-a face cu o operă proteică şi multiformă.

Cît priveşte al doilea volum, apreciat ca probă a maturităţii depline a lui Stratan, deja poemul iniţial, intitulat *Legenda zilei*, poate fi interpretat şi ca legendă a cărţii, cu alte cuvinte, ca text emblematic care prefigurează tonul şi atmosfera predominante. Acestea din urmă apar din capul locului modificate în sensul încifrării semnificaţiilor. Imaginarul mai accentuat conceptual, devine în această etapă de-a dreptul ermetic. Replierea eului în sine însuşi conduce spre o percepţie abstractă a lucrurilor, mijlocită de urechea-scoică, amintind de foşnetul barbian al mărilor cu sare, cum a remarcat şi N. Manolescu.[23] Virtualitatea, lipsa de contururi reale sînt şi ele invocate

[22] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, p. 192.

[23] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, *Poezia*, p. 371.

programatic, împreună cu semnele unei puteri oculte, secrete: „efigiile altei puteri, atinsă / uneori într-un / întuneric ascuns în întuneric / din negru bănuit şi orbitor”.[24]

Este momentul genezei, al trecerii acestui scenariu al potențialității în substanță, antrenînd simultan ivirea timpului. Amplul poem-ciclu *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori* se încheie simetric tot cu o imagine despre timp, acesta fiind de fapt finalul propriu-zis al experienței poetice conținute în carte, căci ultimele texte par a ieşi din această ramă tematică. În *Maria me ta kitrina*, opțiunea poetului se îndreaptă explicit spre ideea de cuplu primordial, existînd într-un teritoriu al formelor pure în afara timpului, în increat, cum ar fi spus Ion Barbu, gata să întreprindă o călătorie fără determinări precise. Cuvintele iubitei abolesc categoriile realului (amintirea, ecoul), spațiul apare condensat, redus la dimensiuni minime, iar viețuirea concretă în aceste coordonate ale imaginarului nu poate însemna decît o constrîngere.[25]

Preferința netă pentru un univers embrionar se desprinde şi din figurația poemului „cosmogonic” *Hermes*, unde actul întemeierii vizează de fapt geneza limbajului. Opera în cinci părți corespunde fazelor unei adevărate inițieri, care stă tot sub semnul ermetismului. În ochiul poetului se derulează în prima secvență un spectacol fascinant al golului primordial, care indică deopotrivă lipsa materiei, dar şi a cuvintelor. Cosmogonia, care trimite la cea eminesciană, se va produce nu în teritorii astrale, ci coerent cu figurile imaginarului stratanian, în vaste spații marine, coraline:

> poate ochiul meu care luminează / s-a oprit asupra atolului asupra / acelui recif acelei margini de vulcan / asupra acelei colonii de mărgean asupra acelei oaze / asupra acelui crater pe lună asupra

[24] Ion Stratan, *Legenda zilei*, în *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, pp. 6-7.
[25] Idem, *Maria me ta kitrina*, în *op. cit.*, pp. 8-9.

acelei / scobituri în copacul cunoaşterii care trebuie / tradus într-o limbă. Iată fosforescente bariere / de sunet / neinventate de nisipoase cuvinte.[26]

Ecourile cosmogoniei eminesciene, descrise cu ajutorul unor categorii negative pentru a denumi alcătuirile indistincte ale începuturilor şi ale formelor de existență ivite din nimic, revin în partea a treia, în care inima, lăcaşul afectivității, este tot un spațiu gol, căci – se specifică în versurile precedente – eul profund este lipsit de simțuri.

Secvența următoare este rezervată numirii reprezentărilor vagi, arhetipale, înfățişate anterior, toate vidate de consistența concretă a corpurilor sau obiectelor reale. Intrarea în cuvinte e o alegere obligatorie; i s-ar fi preferat nenumirea la care se făcea aluzie în partea inițială: „doar pentru a îneca un / verb logodit cu răul / dă-le nume”.[27] Similar, în alt poem din primul ciclu al cărții (*Marea rotundă*), scris în descendență barbiană, depăşirea stadiului de pură latență a materiei sau starea paradoxală de simultaneitate a „creatului” şi „increatului” e obiect de dezgust: „Odată o pasăre aducea oul în care se afla ea însăşi / în embrion / […] / Acum cască ochii şi gustă dezgustul”.[28] Sugestia se prelungeşte şi-n *Prologul* la poemul-ciclu titular, unde vorbirea indică un fel de cădere din paradis: „Dar am / vorbit. Am rupt vraja”.[29]

Revenind la *Hermes*, numele prezente în text sînt cu totul fanteziste, fără corespondent în realitate. În secvența concluzivă, după preparativele pentru o călătorie virtuală, întreprinsă în vederea acelei „mari traversări de sensuri”, la care participă de data aceasta şi inima, şi odată depăşite etapele inițierii ce va aprofunda raporturile dintre eu şi univers,

[26] Idem, *Hermes*, în *op. cit.*, p. 10.
[27] *Ibid*., p. 13.
[28] Idem, *Implozia*, în *op. cit.*, p. 20.
[29] Idem, *Prolog*, în *op. cit.*, p. 29.

poemul se încheie cu transpunerea în versuri a finalului din *Craii de Curtea-Veche*, inițiatic, interpretabil şi acesta inclusiv în cheie ermetică. Visul povestit în *Amurgul Crailor* vizează şi aici un parcurs simbolic către moarte, încheind rotund experiența inițiatică, asupra căreia Ion Bogdan Lefter oferă oportune precizări suplimentare.[30] „Compoziția", cu o remarcabilă articulare conceptuală, tinde spre o mistică a limbajului şi a poeziei de tip modernist, fără să poată ocoli în anumite pasaje şi opacitatea îmbinărilor de sintagme.

Ciclul-poem titular, riguros construit şi desfăşurat în cinci secțiuni („cîntece"), conținînd fiecare între cinci şi şase părți, propune ambițios tot o inițiere în marile experiențe ale existenței, aşa cum indică respectivele titluri, *Rostirea*, *Sinele*, *Iubirea*, *Un fel de gînd* şi *Desfacerea*. Oscilează din nou între procedee stilistice postmoderne şi atitudini grave, moderniste sau între parodie, sarcasm şi ironie sobră şi, la alt pol, între atmosfere de mister, meditație metafizică şi spirit conceptual.

Recuzita mitică a „pieselor" cosmogonice, populate de eroi civilizatori de la începutul literaturilor lumii, este intens prezentă în aceste versuri prin imagini coagulate în jurul simbolurilor piramidelor, Sfinxului, Babilonului şi al elementelor din mitologiile greceşti şi romane (Polifem, Hecatele, Arahné).

Chiar înainte de ciclul dedicat iubirii, *Lumile şi rodia*, cel anterior, *Oglindă în cupolă*, se încheie cu o erotică uşor malițioasă, în care elocvența obținută prin resursele lapidarității şi laconismului capătă un plus de eficacitate grație umorului discret, lipsit de iluzii. Actorul liric mărturiseşte direct că iubeşte, iar într-un plan secund, o reiterează şi codificat, dar nu cum exemplificase Eco, referindu-se la Liala,[31] ci făcînd

---

[30] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, pp. 313-314.

[31] Umberto Eco, „Marginalii şi glose la *Numele rozei*", în *Secolul 20*, nr. 8-9-10, 1983, p. 103.

aluzie la *Amarcord*, filmul-capodoperă al lui Federico Fellini din 1973, titlu care apare explicit în text. Ca şi-n contextul prezentat de teoreticianul italian, e vorba probabil tot de o iubire disperată, cum o demonstrează tensiunea subterană, comunicată de registrul imaginilor. Inspirat de filmul felinian, Stratan plasează această erotică sub cupola circului şi a onericului, personajul feminin desprinzîndu-se parcă dintr-o trupă de clovni. Ca şi-n titlul filmului, şi aici e vorba de o amintire. De fapt, vocabula „amarcord" e un derivat prin compoziție din expresia în dialect, din zona de origine a regizorului (Emilia-Romagna), „a m'arcord", cu semnificația „îmi amintesc", şi a devenit un fel de neologism în limba italiană, referindu-se la rememorarea în cheie nostalgică. La Stratan tonul discret sarcastic nu pare a anunța o amintire luminoasă, ci o atmosferă ireală, fantasmatică, învăluită în aburul unei amintiri frustrante:

> Totul cuprins / de un cort / Amarcord / […] / iubesc – am spus dezgropînd literele / unui ceas solar la o margine de apă // Atît rămîne – / restul e zgură / restul – pretext / pentru Grația dură / Anii tăi, anii mei trec / pe acelaşi fundal / între-un flash şi un bec / tot mai greu, mai brutal // depărtat şi atît / tu albă / tăcută / înconjurată / de infinitul tău / gît.[32]

Mircea Cărtărescu a observat cu mare finețe, comentînd inserturile din Caragiale din poezia colegului său, că ele „surprind prin contextualizarea lor întotdeauna stranie",[33] bizareria provenind din împrejurarea că apar în momentele de mare tensiune lirică. La o privire atentă, se poate remarca un aspect interesant: în majoritatea pasajelor intertextuale din poezia autorului, referințele, aluziile culturale sau mai rarele citate au acelaşi statut.

---

[32] Ion Stratan, *Invocație, 5 (Totul cuprins)*, în *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, pp. 49-50.

[33] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 383.

Aceleaşi note interpretative sînt valabile şi pentru o altă poezie erotică, *Palingeneză*, unde umorul ludic mai apăsat contribuie la obținerea de efecte stilistice surprinzătoare prin înglobarea unei sugestii eminesciene din *Floare albastră*. Regretul este marcat în ton totuşi şăgalnic, iar uitarea, de care se temea iubita lui Eminescu, are ca obiect versul, tratat în cheie parodică, depreciativă. Critica implicită se răsfrînge atît asupra figurii poetului, cît şi a iubitei (ambiguitate fertilă, în acest caz): „şi în zbor pierdut e versul / de nu l-ai uita, încalte / norul ce-ți îmbracă mersul”.[34]

Iată, deci, în acestea din urmă, partituiri care pot fi asociate unui întreg filon al poeziei de dragoste postmoderne de la începutul anilor ’80, ilustrat de poeți precum Cărtărescu, Iaru, Coşovei sau Bucur. Aproximativ aceeaşi notă domină în toate poemele ciclului rezervat erosului (*Lumile şi Rodia*). De pildă, *Arahné* trimite deja din titlu la figura mitică a unei tinere şi faimoase țesătoare din Lidia, prezentă în *Metamorfozele* ovidiene şi-n *Georgicele* lui Virgiliu, numele ei referindu-se la păianjenul în care fusese transformată de zeița Atena, ca pedeapsă pentru trufia ei. Stratan reelaborează subtil semnificațiile mitului, făcînd din iubită o Arahné, care deleagă patru păienjeni-aghiotanți să țească fire între ea, dorul poetului (de ea) şi propria ei ființă. Păianjenii-„păpuşari” împletesc de fapt un „decor” şi un „scenariu”, avansînd în lucrul lor ca într-o călătorie pe mare, în care şi eroul liric se va îmbarca, textura pînzei confundîndu-se cu depănarea firelor timpului. La final, Arahné încarnează şi atributele Anei din *Legenda Meşterului Manole*, pe care eul poetic o invocă cu speranța unei apropieri cît mai rapide.[35]

---

[34] Ion Stratan, *Palingeneză*, în *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, p. 53.

[35] Idem, *Arahné*, în *op. cit.*, p. 51.

În *Intrarea*, din acelaşi ciclu dedicat iubirii, fastul artificial al veşmintelor mundane dintr-o seară la operă contrastează cu autenticitatea sentimentelor comunicate iubitei franc, cu ajutorul unui scurt citat (nesemnalat grafic ca atare) din cîntul XXVII al *Infernului*, cînt rezervat de Dante aşa-numiților falşi sfătuitori (it. *consiglieri fraudolenti*) reprezentați de persoana contelui Guido da Montefeltro. Acesta îi adresează lui Dante replica citată de Stratan – „senza tema d'infamia ti rispondo" („îți răspund fără teama de-a fi ținta infamiei") – cînd acesta îl întîlneşte în călătoria sa prin cele trei regnuri şi-i cere să-şi reveleze identitatea.[36] Francheța personajului dantesc se explică prin faptul că e convins că interlocutorul a trecut deja pragul tărîmului morții şi nu va putea povesti niciodată celor vii ceea ce va auzi. Om politic versatil, Guido da Montefeltro folosise toate tertipurile pentru a-şi atinge scopurile în timpul vieții, inclusiv în Toscana, *terra d'origine* a lui Dante. Plasarea citatului este şi-n acest caz foarte surprinzătoare, dovedind o artă combinatorie extrem de elaborată din partea lui Stratan, replica dînd o pregnanță specială discursivității altfel discrete a textului.

Din acelaşi ciclu mai semnalez un fel de haiku, un mini-poem (terțină) de dragoste, cu un titlu voit fantezist, *III*, întrucît cifra respectivă nu corespunde nici unei logici a structurii şi compoziției din grupajul în care este inclus: „doamne, ochii ei / puteau să şi / vadă".[37]

Penultimul grup de poeme, *El*, din cvintetul celor incluse în *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, debutează şi se închide simetric, ca şi altele, cu aceleaşi versuri: „Literele s-au şters / Palimpsest fața mea / Sub vîntul de est". Ele reiau sugestiile întemeierii din imaginea-cheie a „ieşirii din apă" în perspectiva cuceririi unui nou univers lingvistic şi poetic.[38]

---

[36] Idem, *Intrarea*, în *op. cit.*, p. 54.
[37] Idem, *III*, în *op. cit.*, p. 55.
[38] Idem, *Literele s-au şters* şi, respectiv, *Nimic nu mai e a treia zi după scris*, în *op. cit.*, p. 59 şi p. 71.

Prima „piesă” e o colecție de elemente ludice, desprinse din lumea basmului, de sonorități reluate în ecou, combinație în care intră şi un vers din *Cîntecul de primăvară* al lui Şt. O. Iosif, sunînd amuzant şi ironic în noul context. Stilul şi tonul aparțin încă primei etape, vizibil ludice şi deschise spre toate potențialitățile permutărilor de rimă, încît poemul se înfățişează ca o incantație jucăuşă în aşteptarea unui început, a unei naşteri miraculoase întru poezie. Predomină, ca şi-n alte poeme din volum, imaginile naşterii, dar aici este vorba de o geneză sub semnul jocului, al „prozaicului” şi „profanului”, din care lipsesc scenariul simbolurilor mitice şi gravitatea viziunii cosmice, cu finalități conceptuale sau inițiatice: „dintr-o ninsoare / de sărbători cu dihori / şi dihoare // dintr-o lingură, dintr-o aurore / dintr-o proră şi dintr-un pupat / dintr-o cucerire de lume / dintr-o lepădare în pat // […] / fiindcă fiindcă, naşte-te / să-nțeleg un întreg / naşte-te din naşterea / în care-am să intru / naşte-te dintr-un dintru”.[39]

În culegerea *Cinci cîntece…* a treia compoziție a ciclului *El* se intitulează *Brusc, fără o vorbă*, şi, în schimb, *A doua seară eram cu amicii* în volumul colectiv *Aer cu diamante*, diversitate ce se traduce de fapt în existența a două poeme complet diferite. Primul citat este o partitură erotică cu ton de elegie, preferat probabil pentru continuitatea tematică în raport cu următorul, vorbind despre o iubită „citibilă doar în Braille”, o „desfrunzită Afrodită”,[40] în timp ce al doilea apare decupat dintr-o seară studențească, cu poetul, aici narator, înconjurat de prieteni. Peste atmosfera strict „biografistă” din primele două versuri – registru destul de rar în poetica lui Stratan din anii ’80 şi care marchează diferența față de poemul intrat în volumul de autor – apare juxtapus un distih

[39] Idem, *Literele s-au şters*, în *op. cit.*, p. 60.
[40] Idem, *Brusc, fără o vorbă*, în *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, p. 67.

eminescian „mascat”, preluat fără nici o aluzie la actul citării, din pasajul despre zborul cosmic al Luceafărului, moment menit să-i amintească astrului originea lui superioară față de condiția umană. Citarea din poezia lui Stratan a formulei vedice (preluate şi de Schopenhauer) cu aceeaşi semnificație, *Sat wam asi*, întăreşte şi confirmă ideea concentrată în preluarea din Eminescu. În realitate, ambele referințe culturale sînt propuse parodic, căci restul poemului minimalizează severitatea gnomică a acestor formule, proiectînd ratarea ascensiunii şi imposibilitatea unui destin cristic, miraculos, eul liric definindu-se sarcastic drept „cabotin”, „saltimbanc” şi „farseur” şi erijîndu-se în iluzionist improvizator, dintr-un puternic sentiment de frică: „Mi-au dat confetti şi farfurii / E pur si muove să spun, iepurii vii / Să scot din colțul gurii cu mîinile / Ținută-n zîmbet, să-nmulțesc pîinile / Ai, ai, nella strada, cabotin, saltimbanc / Farseurul lui peşte şi-al vinului franc // mi-e frică, mi-e frică / şi scot din năframă năframa mai mică”.[41]

Tensiunea căutării adevărului cu majusculă creşte pînă la nivel paroxistic, aşa-zicînd expresionist, poetul confundîndu-se acum cu un distrugător febril care aşteaptă o dezlegare pentru starea lui de damnat aproape mistic. Asocierea cu psalmistul arghezian este poate oportună şi-n acest context.

Încheie acest ciclu poemul *Nimic nu mai e a treia zi după scris*, cu constatarea prăbuşirii în uitare a vechilor civilizații antice din Alexandria şi Tyr, de la care atenția se deplasează spre ideea propriei înfrîngeri, agravate de percepția precarității interioare: „Umbra mea nu numeşte nimic”.[42] Finalul din versurile „Literele s-au şters / Palimpsest fața mea”, care

[41] Idem, *A doua seară eram cu amicii*, în Mircea Cărtărescu et alii., *Aer cu diamante*, Humanitas, Bucureşti, 2010, pp. 76-77.

[42] Idem, *Nimic nu mai e a treia zi după scris*, în *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, p. 80.

reiterează începutul celor *Cinci cîntece*…, contrazice posibilitatea unei eventuale fuziuni între eul liric şi universul literelor, ales ca metonimie a poeziei. Vocea care ar putea rosti această formulă magică, „voce adevărată şi grea”, nu-i aparţine poetului.

La o analiză comparativă, ultimul grupaj de versuri din poemul ciclic *Cinci cîntece*…, intitulat *Pentameronul*, care fusese inclus şi-n volumul colectiv *Aer cu diamante*, de unde citez în cele ce urmează, revelează diferenţe la nivelul „pieselor” mediane, iar al treilea şi ultimul sînt practic înlocuite de altele. Cel iniţial rămîne, în schimb, identic în cele două ediţii. În volumul individual *Argumentul* a fost suprimat, alegere nu tocmai benefică pentru ansamblul lui. Acesta stabileşte deja tonul autosarcastic şi satiric, care reverberează apoi în desfăşurarea versurilor ulterioare. Poezia, definită ca tic „nervos şi obtuz”, figura poetului tratată în registru minor („De-aş apărea să vă cînt din liră degeaba! Coroana de urzici pe creştet măreşte geniul şi graba”) şi deschiderea spre realitatea concretă, socială, punînd în valoare o venă satirică, a cărei forţă protestatară nu-şi lasă bănuită intensitatea, toate deci se împletesc într-un prolog amintind din nou problematica psalmilor arghezieni. Este edificator în acest sens versul „Vreau să fiu înţeles cu scîrbă şi ură”. Scrisul „profan” al poetului apare comparat şi aici cu logosul primordial, conţinînd în sine calităţile substanţei şi existenţei reale, destinate însă să rămînă impenetrabile.

Derizoriul care defineşte statutul creatorului, rapsod lipsit de aură, implică în accepţia aceluiaşi apelul la indulgenţa cititorului, iar eul liric intră în rolul elevului Popescu din schiţa lui Caragiale, punîndu-se astfel în mişcare un resort al intertextualităţii care selecţionează drept comună trăsătura nepromovabilităţii, altfel spus, a inacceptabilităţii personajului: „Vă scriu aceste rînduri rugîndu-vă / să-l promovaţi pe

elevul Popescu”.[43] Intertextul potențează astfel tonul tăios-revoltat al poemului. Satira socială transpare explicit în versuri precum în: „S-a tras cortina de piatră, cortina de bronz / Şi cortina de fier. Aplaudă un spectator prizonier. / Filatura, turnătoria mare e-n toi, pentru-ale conştiinței nevoi”.

A doua partitură din *Pentameronul* prelungeşte datele din profilul poetului deja schițate în *Argument*. Eului liric i se refuză miracolul limbajului. Împlinirea prin cuvinte, singura la care aspiră, îi este negată. El se simte protejat în limbul metalingvistic al cuvintelor, tărîm care – în spirit modernist – trece ca superior celui real: „Cuvîntul lumină lumina. / Şi a fost ziua mea. / Şi-am iubit şi-am băut / Scutit să port scut”.[44] Pe ansamblul textului, influența lui N. Stănescu este evidentă în tematica şi frazarea versului. Sintaxa maestrului lasă şi ea urme la Stratan: „M-a uitat. M-a murit”.

Lipsesc din volumul individual versurile care se referă în accepția lui Stratan la o epifanie, altfel spus, la o pătrundere în lumea cuvintelor prin privire („Şi mi-a spus. Vederea să-ți fie / Epifanie”), dar şi alte trei strofe, scrise în stilul descîntecelor folclorice şi-n limbaj cu nuanțe munteneşti, volubil şi colorat, vivace pînă la prezența elementelor de argou: „«Albie de porci te fac / O, ce bucurie / Cu vărsat am să te-mbrac / Şi lături o mie»”.[45]

În *Cinci cîntece*…, al treilea este un monolog către Divinitate, desemnată repetat prin apelativul cel mai probabil peiorativ „Tu înşivă”, tot pe linia psalmilor lui Arghezi, şi la fel ca în cele anterioare, împingînd revolta în sarcasm şi ironie amară. Aspectul cel mai interesant constă aici în inventarea unor termeni, neînregistrați de dicționarele limbii:

---

[43] Idem, *Pentameronul*. *Argument*, în Mircea Cărtărescu et alii., *Aer cu diamante*, p. 82.

[44] Idem, *Pentameronul*. *Doi*, în *ibid.*, p. 85.

[45] *Ibid*., p. 86.

„înfrunzatici”, „mlădiţoşi”, „cocteilare (sură de realuri)”, „biocurente (brize)”, „(sete aburoasă şi) afundă”.[46] Nu lipsesc pasaje aproape opace, mai dificil de interpretat. În schimb, în culegerea colectivă, poemul al treilea schiţează profilul eului liric prin împrumut de trăsături de la cel al lui Sisif, prizonier supus zeilor disprețuitori şi atotputernici. Există o ambivalență fertilă între referinţele la figura poetului în raport cu poezia sa şi acelaşi personaj văzut în relaţie cu societatea opresivă în care trăieşte. Ambele ipostaze sînt îngroşate parodic cu ajutorul unui colaj de citate caragialiene decupate din *Căldură mare* şi *O scrisoare pierdută* (citate din nou nedeclarate şi neasumate ca atare), semn că alienarea din universul predecesorului depăşeşte sfera literaturii, fiind la baza unui întreg complex mental naţional: „Să urc bolovanul pînă la capăt / Pe-o stradă. Să urlu, să cînt, să mor să nu cadă. Sugrum hidra lîngă un zid. Zeii întreabă – Nu-i mort, n-a murit? / Atunci feciorul este un stupid. Şi ne-njură / Grozav, coane. Parol, rezon, coane. Ce ură!!!”.[47]

Zeii îl pedepsesc pe noul Sisif, pronunţînd un verb din nou inventat de autor, „Să-l împuşcărim!”, format din contaminarea semantică dintre „a împuşca” şi „a trimite în puşcărie”. Spre aceeaşi sugestie tematică conduce şi un alt împrumut ilicit din *Moartea lui Fulger* de Coşbuc, împreună cu transformarea parodică a unei celebre replici, „Ave, Caesar, morituri te salutant”, adresată de gladiatori împăratului în arenă înainte de a începe luptele, şi care devine la Stratan „Ave moriturus. Imperatores te salutant”. Poetul-Sisif este cel salutat de către zeii zeflemitori, simboluri ale unei puteri strivitoare. Distihul final pare o nouă aluzie caustică la

[46] Idem, *Pentameronul. Trei*, în *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, pp. 76-77.

[47] Idem, *Pentameronul. Trei*, în Mircea Cărtărescu et alii., *Aer cu diamante*, p. 87.

realitatea istorică imediată: „Aici, unde noi am ajuns, este mai bine ca binele. / Egali în prostie. Aici este finele”.[48]

Tonul se menține neschimbat în al patrulea poem din *Pentameron*, unde citim o satiră autoadresată, o „odă” pretinde Stratan, pe tema eşecului existențial. Schimbările în volumul individual sînt minime față de grupajul din *Aer cu diamante* şi au fost operate în ideea eliminării unor termeni din sintagme mai teribiliste. Aceeaşi opțiune a dictat eliminarea versurilor: „– Tu, soare al țărmului! – mi se spunea. Solul traducea / Din româna mea. – Ce zici? – You, son of a bitch!”,[49] renunțîndu-se astfel la sugestiile din jocul paronimic „sun-son” şi „beach-bitch”, un joc de-a traducerea, considerat de Compagnon o anomalie, ca şi citatele contrafăcute, precum cele comentate anterior.

Ultima „compoziție”, în versiunea din cartea de autor, întru totul diferită de cea simetrică din *Aer cu diamante*, indică distanța destul de mare parcursă de lirica autorului într-un interval foarte scurt de timp (circa un an), de la conceptual-abstract – cu toată latura complementară de experiment lingvistic, traversat uneori de ludic –, spre ermetic. Peisajul schițat e unul arctic, calotele glaciare invadînd inclusiv organicul, corporalul. Macro- şi microcosmosul sînt unite în imagini ale curgerii şi dezagregării. Ultimele versuri se concentrează în notă tardo-modernistă asupra trecerii ireversibile a timpului. Printre „pierderi”, în raport cu poemul din 1982, să notăm opacizarea şi dilatarea greoaie a versului, cristalin, lapidar şi ironic în celălalt poem.

În acesta din urmă revine tonalitatea crudă şi implicată social, specifică şi altor „partituri” ale *Pentameronului*, iar inutilitatea poeziei este o convingere care derivă din rațiuni sociale şi politice legate de atmosfera irespirabilă a dece-

[48] *Ibid*., p. 88.
[49] *Ibid*., pp. 89-90.

niului nouă. Apare citată o strofă dintr-un cîntec care pare a fi în aparență unul de mahala, pigmentat de accente sentimentale, dar care se referă ambivalent şi la realitatea pedepselor carcerale rezervate deținuților politici. Versurile următoare fac aluzie, prin apel la şarjă, la oportunismul şi compromisurile din lumea culturală: „«Pentru tine, Tanțo dragă / Am săpat o vară-ntreagă / La canalul care leagă / Dunărea de Marea Neagră» // Limbi de jeg. Laşitate. Covor / De redacții. Fără gură. Fără reacții. / Vicleni şi mițoşi. Sugaci, în etate / În stare de orice ebrietate".[50] În acestea din urmă, N. Manolescu vede „mimarea simbolismului decadent, bacovian",[51] căci, într-adevăr, există în ele o elocvență a lapidarului atent construită pînă în finalul poemului, unde se revine la imaginea poetului ca rapsod ratat, recurentă şi-n versurile inițiale ale *Argumentului*, închizînd încă o dată circular un ciclu important.

Imaginea e asamblată dintr-un colaj de sugestii caragialiene, iar „epifania" aşteptată revelează doar un sentiment de epuizare vitală şi poetică: „Mărturisesc. Am scris totul / În beții, lupanare. Sînt Mațe-Fripte. / Privesc la comèdie, plîng. / Curat murdar. Căldură mare".[52] Poetul se autopersiflează, proiectîndu-se într-un personaj caragialian, un Rică Venturiano mai patetic decît în original, deopotrivă comic şi tragic. Satira şi autosarcasmul au aici o justificare existențială ca şi-n alte „piese" ale ciclului.

Cu excepția acestor poeme şi a altora indicate oportun în analiza de față, poetica lui Ion Stratan tinde mai mult decît cea a colegilor de generație spre viziuni şi soluții stilistice proprii modernismului tîrziu, ulterior epocii lui Nichita Stănescu. Epuizează, aşadar, sugestiile „clasice", făcînd po-

---

[50] *Ibid*., pp. 91-92.

[51] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*…, vol. I, *Poezia*, p. 373.

[52] Ion Stratan, *Pentameronul. Cinci*, în Mircea Cărtărescu et alii., *Aer cu diamante*, p. 92.

sibile apropieri de poezia lui Matei Vişniec şi de întoarcerea către realitatea cotidiană, fără ca aceasta să reprezinte cifra de lectură predominantă a producției poetice strataniene, fascinate în schimb de o problematizare a limbajului din perspectivă mistică şi metafizică.

### III.2. „Caietul de regie" (un manual) al autorului. Un actor (Bogdan Ghiu) şi cîțiva actanți: poemul, limbajul, foaia albă, tăcerea şi trăirea

Ca şi Ion Stratan, Bogdan Ghiu este un poet „conceptualizant". Dacă pentru primul plăsmuirea de lumi abstracte îşi alege ca spațiu imaginar şi ca atitudine repere poetice predominant moderniste, cultivînd – adică – programatic intranzitivitatea, autoreflexivitatea, abstracțiunea şi o percepție centripetă, aproape metafizică, a sensurilor poeziei, în cazul celui de-al doilea, metapoezia presupune o mult mai masivă trecere a textului de partea „existenței"[53] (trecere epurată într-o măsură consistentă de realitatea cotidiană, exterioară). În schimb, în mod complementar, opțiunea de a-şi structura numeroase poeme ca *performance*-uri literare, fascinate de procesul scriiturii, mai degrabă decît de rezultatul ei, plasează poezia acestui autor în tabăra postmodernilor, de la publicarea grupajului de versuri incluse în volumul colectiv *Cinci* şi în mod mai decis odată cu *Manualul autorului* (1989).

Aceleaşi trăsături generale, altfel ilustrate şi nuanțate, dar, în definitiv, profund afine, justifică o lectură paralelă mai degrabă a poemelor lui Ghiu şi a celor lui Matei Vişniec. Genul proxim poate fi indicat la aceşti doi poeți, extrem de personali în ansamblul generației '80, într-o poetică a metalimbajului, care se deschide spre joc, spre „punerea în

[53] Mircea Cărtărescu, „De ce scriu? În ce cred?", în *Revista de istorie şi teorie literară*, XXXV, nr. 3-4, 1987, pp. 131-132.

scenă", mult mai explicită la Vişniec, doar implicită la colegul său. Plăcerea metatextului ajunge la Vişniec să-i impregneze întreaga producție lirică, cu grade de deschidere din ce în ce mai generoase spre biografic şi spre un hedonism literar atent cultivat, insinuîndu-se în toată opera, pînă în romanul recent *Negustorul de începuturi de roman* (2013), care e presărat cu savuroase poeme de acest tip.

Bogdan Ghiu este astăzi un intelectual în sensul cel mai propriu al termenului, un poet cel puțin la fel de interesant ca la începuturi, şi care, între timp, şi-a consolidat o identitate culturală de-o remarcabilă anvergură, realmente poliedrică şi multiformă. Deja poeziile din anii '80 revelaseră pasiunea autorului pentru eseu şi pentru poezia-eseu, ceea ce s-a transformat pentru el într-o practică predilectă a scrisului. Astfel, Ghiu a ajuns să scrie cărți şi articole despre filosofia comunicării mediatice, teorie socială, eseuri pe tema artelor contemporane, cu precădere vizuale, şi asupra statutului actual al artistului în raport cu societatea postmodernă, rămînînd în continuare sedus de problematicile limbajului, inclusiv în poezie, unde acesta apare concurat tot mai apăsat de existența concretă, cum se întîmplă, de pildă, în volumul *(Poemul de carton) Urme de distrugere pe Marte* din 2006. La această schiță de profil succintă trebuie adăugată lunga şi prestigioasa activitate de traducător din opera unor scriitori, esteticieni, dar mai ales filosofi şi gînditori cu precădere contemporani, dintre care amintesc doar cîteva nume: Georges Bataille, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Gilles Deleuze şi maestrul său, Jacques Derrida.

Cînd îşi aduna în *Cinci* cele douăzeci şi patru de poeme sub titlul *Extrase din „Manual"*, poetul avea deja în minte proiectul şi numele volumului individual, *Manualul autorului*, amînat de cenzură pînă în 1989. Cele două plachete stabilesc o continuitate evidentă de viziune pentru poetica autorului din întregul arc al anilor '80. În fond, poemele

compuse în acest deceniu alcătuiesc ideal un *fals tratat sau manual despre mizele, conceptele şi instrumentele poeziei* în accepția lui Bogdan Ghiu, *asimilabil unui „caiet de regie" pentru o punere în scenă originală*, avîndu-l ca protagonist pe poetul-regizor, înconjurat rînd pe rînd de alți cîțiva „actanți", care reprezintă tocmai elementele poeziei şi ale scrisului.

Specificitatea acestei literaturi provine nu din caracterul ei aşa-zis „abstract", trăsătură poate prea mult exagerată de comentatori, ci din disponibilitatea relaxat şi calm reflexivă de a glosa din unghiuri multiple despre limbaj, poem şi un întreg scenariu de „obiecte" cu care primele menționate intră în relație, implicînd ființa poetului, care gîndeşte neîntrerupt poezia ca act în curs de desfăşurare, într-un raport din ce în ce mai strîns cu propria existență intimă, sentimentală. Ca şi-n eseurile propriu-zise, în versurile lui Ghiu se constată aceeaşi tensiune benefică a reformulărilor, relansărilor de idei, a organizării strict logice a discursului, a opțiunii pentru notația albă, aşa-zis prozaică, fără să lipsească nici patetismul discret al elegiei sau al nostalgiei. De obicei, autorul optează pentru dimensiunea comprimată a textului, asemenea unui regizor care montează într-un teatru sărac (în sens grotowskian), cu decor minim, dar foarte expresiv.

În deschiderea grupajului din *Cinci* a fost plasat un prolog, în care versurile („rîndurile") apar, ca la Matei Vişniec, antropomorfizate, personificate, manifestîndu-se autonom de voința autorului şi exhibîndu-şi condiția modestă, lipsită de orice solemnitate metafizică. De cealaltă parte, eul poetic îşi declară cu aparentă inocență facultatea limitată, doar parțială, de a decide în locul cuvintelor.[54] Acesta este primul stadiu al poeticii sale, marcat de distincția ceva mai netă între lumea interioară a poemului, cu legi şi o realitate proprie, şi cea a poetului, a

[54] Bogdan Ghiu, *Prolog în carte*, în Romulus Bucur et alii., *Cinci*, p. 26.

cărei concretețe nu depășește în placheta din *Cinci* lumea creatorului, circumscrisă şi ea tot reflecției asupra primeia.

Tendința poeziei de început a lui Ghiu, concentrată predominant „să descrie" toate posibilitățile textuale şi metatextuale ale scriiturii, tendință – cum spuneam – prezentă în doze mai puțin consistente şi la M. Vişniec, a suscitat în mod firesc asocierea cu textualismul prozei generației, idee asupra căreia voi reveni. Prin urmare, înclinația speculativă a lui Ghiu este la Vişniec compensată de ludic şi de apetența pentru sensul foarte pronunțat dramatic şi scenic, iar în poemele mai tîrzii de o anume concretețe senzual-erotică.

Rapid, însă, paralelismul dintre cele două lumi din versurile lui Bogdan Ghiu devine imperfect şi respectivele universuri (al textului şi al existenței) încep să-şi găsească puncte de contact, lumea cuvintelor fiind structurată, în fond, după modelul celei reale: „Ce bine / că poemele apar şi există / în afara trupului. / Dar ele / continuă să aibă / forma organelor noastre. / Ce bine / că ele nu dau naştere / la oameni".[55] Natura acestor entități literare pare a fi superioară celei umane. În schimb, în alte texte poetice raportul se echilibrează: „Cu creionul pe albituri / haşurînd desenez murdăria / pe care trebuia să o las cu trupul".[56] Avansînd cu lectura, observăm că aceste „compoziții" împrumută tot mai mult trăsături umane, aşa cum rezultă din nota de subsol ironică la *Poeme*, potrivit căreia sîntem avertizați de „teama poemelor de a sta singure".[57]

Aceste versuri anunță o temă recurentă şi-n volumul individual, cea a spațialității şi dimensionalității poeziei, ascultînd de un fel de viziune arhitecturală a literaturii, care-l individualizează pe acest autor în contextul generației '80. Că

[55] Idem, *Poem*, în *ibid*., p. 30.
[56] Idem, *Poem*, în *ibid*., p. 31.
[57] Idem, *Poeme*, în *ibid*., p. 32.

dragostea şi poezia nu sînt domenii atît de îndepărtate o confirmă şi un alt scurt exerciţiu poetic, intitulat în *Manualul*…, ca multe altele, aproape invariabil, *Poem*. El prefigurează în doar patru versuri o altă idee favorită a lui Ghiu: afirmînd inexistenţa poemului, se acreditează în schimb ideea unei literaturi virtuale (pe cale de a se naşte din spectacolul actului reflexiv mereu exhibat): „Mă gîndesc acum la un poem de dragoste / aşa cum mă gîndesc la tine. / Elegia de-a nu putea să mi-l reprezint, / Elegia de-a nu putea scrie nici măcar DESPRE el”.[58]

În anumite momente, foarte rar, între cele două personaje predilecte ale poeziei se ajunge la un fel de incompatibilitate, care îl aduce pe poet în pragul crizei existenţiale, la care se face aluzie cu accente de patetism discret în paranteza dublu metapoetică din final: „Femeia îndesată pe gîtul poemului / […] / ar vrea / să zădărnicească totul. // […] / (Scriu un poem cu latura de 1 metru / de pe care să mă arunc)”.[59] Iată, deci, că poezia se orientează spre realitate, implicînd trăirea la cel mai înalt grad.

Raportul literatură-trăire e privit din alt unghi în *Testament*, unde scrisul şi viaţa apar ca ireconciliabile (după o convingere a autorului dezvoltată mult mai tîrziu într-un interviu), dar a căror apropiere, chiar îmbinare, este intens dorită: „Acum, acum, să pot trăi - / în locul meu să las un poem să scrie poeme”.[60]

Interviul respectiv ne permite să înţelegem existenţa unei fenomenologii a scriiturii, bazate pe o aparentă opoziţie între cele două „stări”: trăirea şi scrisul se exclud, spune autorul, dar de fapt scriitura absoarbe în ea trăirea, deşi manifestarea

[58] Idem, *Poem*, în *ibid*., p. 37.
[59] Idem, *Poem*, în *ibid*., p. 38.
[60] Idem, *Testament*, în *ibid*., p. 39.

acesteia din urmă îi pare în primă instanță absentă. Se profilează astfel o altfel de trăire, poate mai puțin vitală:

> Scrisul e o placă. Tocmai de aceea am avut obsesia suprafeței. E o placă, un epitaf, desparte. E o suprafață, orice suprafață e dublă, e o linie de graniță între tumultul, între starea aceea fuzională amestecată care este trăirea. Cînd trăieşti nu poți să scrii, cînd scrii nu mai trăieşti. Trăieşti scrisul, adică îl scrii şi nu ştiu dacă trăirea scrisului mai este trăire. De-asta pe mine mă fascinează autorii care au scris mult şi care le-au îmbinat.[61]

De aici efortul constant din volumul individual de a face să fuzioneze viața şi textul. În fine, reflecția asupra subiectului trebuie circumscrisă în cazul lui Ghiu, poate mai mult decît în altele, dezbaterilor poststructuraliste despre autogenerarea literaturii în absența autorului, fiind vorba de ecouri binecunoscute poetului.

Cît despre latura de *performance* poetic, dovadă a unui experimentalism cu efecte atent construite şi destul de consistent în ansamblul operei, se poate distinge o gamă extinsă de modalități expresive şi de motive. Dintre ultimele, tematizarea etapelor şi „operațiilor" scrisului, care conduc către un rezultat tot parțial, e prezentă în versuri precum: „Poemele precedente / nu sînt decît calea / pînă la acest poem".[62] Pentru aceste versuri poetul oferă în interviul menționat mai sus o explicație proprie,[63] realmente surprinzătoare, dar retrospectivă, căci a fost formulată în anul de grație 2000:

> Eu cred că scriind am făcut televiziune, am făcut media. În ce sens? Uitați-vă la acele poeme goale de conținut care nu fac decît să anunțe un conținut. […]. Eu am scris mediul poeziei.

[61] Interviu cu Bogdan Ghiu, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația '80". Interviuri*, p. 262.
[62] Bogdan Ghiu, *Poem*, în Romulus Bucur et alii., *Cinci*, p. 33.
[63] Interviu cu Bogdan Ghiu, în Mihail Vakulovski, *op. cit.*, p. 264.

> Mediul în sens de cum ar fi televiziune, radio. […]. Cred că de fapt eu am scris poezie mimînd, făcînd de fapt media, făcînd să nu zic presă, comunicînd cum se comunică în presă, în care, după cum ştiţi, de la Marshall McLuhan încoace, mediul este mesajul. Eu am creat un mediu de comunicare. Nu ştiu dacă am comunicat efectiv sau dacă am, efectiv, ceva de comunicat.

De aici pînă la o estetică a poeziei formulată în termenii unei estetici a spectacolului şi a simulării, definită de teoreticieni şi epistemologi ai postmodernismului, precum Steven Conner, Richard Schechner sau Jean Baudrillard, trecerea devine mai mult decît posibilă. Este vorba de modul în care, eludînd separarea dintre scena vieţii şi cea a spectacolului, manifestarea convenţiilor teatrale capătă de fapt un rol dominant în reprezentarea realităţii din societatea şi cultura occidentală contemporană.[64] „Mediul" despre care scrie Ghiu seamănă cu un cadru (o scenă, chiar în formă de platou de televiziune), de pe care se pregăteşte (mai precis se „imaginează" şi „gîndeşte" în sens tehnic) spectacolul iminent, mereu amînat.

La fel stau lucrurile şi în alt poem, de dimensiunile unui haiku, unde poetul tematizează (pune în scenă) pe ton histrionic finalul unui text. Există la Ghiu o întreagă poetică o golurilor şi a plinurilor (de obicei supuse golirii): „Vai, / nu pot continua (nici un pic) / acest poem / atît de minunat".[65]

În fine, un alt cvintet de versuri readuce în atenţie problematica spaţialităţii şi a altor motive derivate (dislocarea, înlocuirea etc.) din care se deduce o adevărată poetică a volumelor şi planurilor fizice destinate amplasării poemului într-un spaţiu propriu, predilect, ceea ce reprezintă un alt

[64] Richard Schechner, „News, Sex, and Performance Theory", în Ihab Hassan & Sally Hassan (editori), *Innovation/Renovation. New Perspectives of the Humanities*, pp. 191-208.

[65] Bogdan Ghiu, *Poem*, în Romulus Bucur et alii., *Cinci*, p. 34.

element foarte personal în scriitura autorului: „Aici e locul gol de poem. / (Locul golit de poem) / Scriu ca să îndepărtez, ca să / înlocuiesc, ca să dau la o parte poemul. (Ca să-l pun *deoparte*)”.[66]

Trebuie notate aici ca deosebit de interesante cîteva intuiții din acest moment al operei, pe care Ghiu le va dezvolta şi-n producția sa poetică ulterioară, în contact cu stimuli de natură filosofică şi lingvistică la care are acces studiind şi traducînd din Foucault şi Derrida, de pildă. Motive precum spectacolul unei poezii fără subiect sau centralitatea spațialității, a dispunerii instrumentelor poeziei în spațiu, dînd efectiv în versuri sugestii despre cum limbajul (cuvintele) intersectează spațiul, sînt descoperite apoi cu alte nenumărate variații şi subtilități, începînd din anii ’90, în lecturile sale predilecte, printre care *Les mots et les choses*, tradusă împreună cu Mircea Vasilescu.[67] Scriind un volum ca *(Poemul de carton) Urme de distrugere pe Marte*, citat anterior, poetul ajunge chiar să gîndească poezia ca literatură spațială, fascinată de latura vizuală, grafic-tipografică.

Autorul explică această grijă pentru volume susținînd că poezia este, în continuarea a ceea ce am notat mai sus, nu doar un mediu care-şi conține mesajul, dar şi un „loc” propice şi necesar unde să poată avea loc comunicarea (schimbul de mesaj) cu cititorul. Îndoindu-se că ceea ce scrie poate fi poezie propriu-zisă, Ghiu insistă, în schimb, asupra ideii că exercițiile sale poetice configurează un cadru („un spațiu”) care să găzduiască o comunicare fie ea şi eventuală. E de subliniat poziția anticipator postmodernă de a atribui poeziei drept rol esențial pe cel de a comunica cu destina-

[66] Idem, *Poem*, în *ibid*., p. 37.

[67] Michel Foucault, *Cuvintele şi lucrurile*, trad. de Bogdan Ghiu & Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, dosar de B. Ghiu, RAO International Publishing Company, Bucureşti, 2006.

tarul mesajului. În fine, versurile citate mai sus conțin şi o teorie implicită despre faptul că textul ascunde de fapt un alt poem la care nu avem acces, şi din nou, germenii unei literaturi potențiale, imaginare:

> Nici nu ştiu dacă e vorba de poezie. Nici nu ştiu dacă eu am ajuns să scriu poezie. Poezia e o poziție, mai mult un desen, o poziție, un spațiu. A pune cuvinte pe hîrtie înseamnă a delimita un spațiu. E aproape arhitectură, poezia este arhitectură şi urbanism. A avea un spațiu în care comunicarea este posibilă, nu neapărat efectivă, nu neapărat trebuie să şi comunicăm în acel spațiu, dar dacă vrem să putem. […]. Îmi place să creez un plan de posibilă comunicare în care, dacă va veni cineva să se aşeze, să poată s-o facă. Deci, un spațiu gol.[68]

Glosa ține loc şi de comentariu pentru începutul la *Manualul autorului*. Acele *Propoziții matinale* sînt, în fond, o introducere a cărții, prezentată sub formă de fals tratat de poezie, dar – de ce nu? – şi de arhitectură şi pictură. Consistența, contururile, stările aşa-zicînd de agregare şi chiar psihice ale „lucrurilor" şi obiectelor apar observate în funcție de plasarea lor în lumina dimineții.[69] Privirea care le surprinde e deci una de poet, cu competențe de arhitect şi pictor.

Înainte de a începe analiza acestor versuri, trebuie amintit că avem de-a face cu o altă carte amînată de cenzură timp de patru ani, deşi e vorba despre una dintre cele mai puțin suspectabile de vehemență subversivă. Cum explică şi autorul, de la un anumit moment, indiferent de conținut, ținta stigmatizării începuse să fie apartenența „nesănătoasă" a sa (dar şi a altor colegi) la Cenaclul de Luni: „Era o cenzură de nume

---

[68] Interviu cu Bogdan Ghiu, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația '80". Interviuri*, p. 265.

[69] Bogdan Ghiu, *Manualul autorului*, Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 5.

şi de apartenenţă, de identitate de grup, nu o cenzură de text sau personală”.[70]

Dinamicile şi motivele invocate de gardienii culturii naţionale pentru a pune sistematic obstacole în afirmarea generaţiei ’80 ar trebui să facă obiectul unei istorii a literaturii alcătuite inclusiv pe criterii sociologice, extrem de necesară la noi pentru mai buna înţelegere a diferenţei de poetică şi de atitudine etică a acestei promoţii în raport cu cele imediat precedente.

O primă *Artă poetică* indică, în stilul mai vechi al autorului, dorinţa eului de a aparţine în totalitate lumii poemului, percepută ca mai fascinantă sau cel puţin la fel de interesantă ca lumea din afara poeziei: „Vreau să trăiesc în timpul cuvintelor. / În timpul pe care cuvintele îl aduc”.[71]

Tot ca la începutul grupajului din *Cinci*, în primele exerciţii lirice de aici revine intenţia de a disocia sentimentele de cuvinte, viaţa de text: „De cîtă vreme ostenim / să ţinem deoparte / inima de cuvinte?”.[72] Dar deja cvasiuniformitatea titlurilor din *Cinci* este abandonată în favoarea unora tranzitive, unele de-a dreptul biografiste, imitînd uneori nota de jurnal, ceea ce marchează ulterior deschiderea liricii lui Ghiu spre biografism, spre realitatea din afara versului, constatată încă din volumul generaţional (*Aşteptîndu-te*, *Legătura dintre noi*, *Cu fetiţa mea*, *Loc natal*, *Scrisoare de foarte aproape*, *Eu, tu şi cuvintele noastre*, *Pe cînd, scriind, tu întîrzii să apari* sau, de pildă, *Sibiu, octombrie 1984* şi *Noiembrie, în Bucureşti, ora 0 : 53*).

În afara lărgirii şi a permeabilităţii tot mai accentuate a graniţelor dintre text şi realitate, o altă marcă a noutăţii o reprezintă gama mai extinsă de forme ale scriiturii, variind de la poem scurt, la poem în proză, poem-eseu (*Fizică* sau *Cu*

---

[70] Interviu cu Bogdan Ghiu, în Mihail Vakulovski, în *op. cit.*, p. 252.
[71] Bogdan Ghiu, *Artă poetică*, în *Manualul autorului*, p. 6.
[72] Idem, *Printre dealuri transilvane*, în *op. cit.*, p. 7.

*tine*), şi mergînd spre formule tot mai experimentale, precum poemul cu finalităţi pseudo-didactice şi fals utilitare, avînd în centru relaţia operă-realitate-cititor. În astfel de compoziţii versurile alternează cu proza, ca în *Sfaturi (mai mult sau mai puţin) practice*, sau i se propune cititorului „o temă pentru acasă", în rama unor *performance*-uri literare care introduc în scenariul liric un nou actant sau actor: cititorul.

Printre poemele în proză, superbul *Legătura dintre noi* s-ar putea intitula, de pildă, „declaraţie de dragoste cu foaie de hîrtie şi poem". Spre deosebire de unele poezii ale lui Romulus Bucur, la Ghiu instrumentele scrisului nu pun piedici comunicării erotice şi autenticităţii trăirii, din contră, contactul sentimental şi substanţa textuală a versurilor se completează, cresc unul din cealaltă într-o logică a glisării umanului în scriptural şi invers, după reguli ludice:

> În timp ce scriu, de cealaltă parte a paginii (pe verso) eşti tu. Te ascunzi şi foaia te ascunde. Scriind, te (pre) simt, îţi simt trupul tremurător, inegal, nemişcat, una cu pămîntul. Te pipăi. Mă împiedici să scriu corect, frumos. De ce stai sub foaia mea de hîrtie, dincolo de ea? Ieşi afară, vino deasupra, lîngă mine, în locul meu! Îmi susţii foaia de hîrtie. Contactul nostru e chiar această foaie de hîrtie. Textul pe care îl scriu se datorează (mai ales) reliefului trupului tău.[73]

Tot despre sensul existenţial al scriiturii sau, cu alte cuvinte, despre poezia care-l apropie pe poet de iubită, şi despre iubirea ce devine sursa scrisului, este vorba şi-n *Acum*: „Acum suflu cu putere în pînza paginii, / în jos, / să te ajung din urmă. / Tu eşti tot timpul viitorul textului meu. / Ce urmează să spun".[74]

---

[73] Idem, *Legătura dintre noi*, în *op. cit.*, p. 9.

[74] Idem, *Acum*, în *op. cit.*, p. 36. Pentru ideea legăturii indestructibile dintre viaţa scriitorului şi propriul text, specifică şi textualismului în proză, cf. articolul lui Gheorghe Iova, „Despre text", în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, *ed. cit.*, pp. 290-293, în special pasajul: „Pentru cel care

Ca şi-n alte ocazii, foaia de hîrtie mediază legătura autorului cu iubita, dar şi cu lumea, în sens larg:

> Pe hîrtie scriu şi totodată prin hîrtie pipăi, orbeşte, încercînd să ghicesc ce acoperă ea. […]. Încet-încet, hîrtia va deveni ea însăşi un obiect printre celelalte, peste care, la rîndu-i, se va aşterne o altă foaie de hîrtie, nouă («ca o tăcere»). De aici încolo, totul se desfăşoară uluitor de iute şi de previzibil. Obiectul începe să crească. Una într-alta, hîrtiile nu mai ştiu ce conţin, ce acoperă. Se acoperă unele pe altele, se şterg una de alta, se suprapun, se sfîşie între ele, căutînd să-şi afle centrul, încercînd fiecare să ajungă, într-un fel, prima, în ordinea aderenţei, ori în cea a lizibilităţii.[75]

Prin urmare, drumul invers, de la realitate către scriitură, e mediat tot de foaia de hîrtie, care împreună cu alte foi, într-o secvenţialitate descrisă de Ghiu, ajunge să livreze sensul lumii întregi, în ultima parte a fragmentului citat din poemul în proză, *Regulamentul organic*, imitînd o tehnică asemănătoare celei a palimpsestului. Sensul global se precizează treptat, prin decodificarea mesajului conţinut de fiecare foaie, variabil în funcţie de rolul pe care poetul îl acordă relaţiilor posibile dintre lume şi foaia de hîrtie: „[Foile] cu cît se îndepărtează de rostul lor iniţial, acela de mediator de gradul întîi, cu atît devin mai rebele”.[76]

---

textuează, semnul este corporal, este de aceeaşi natură cu propria lui fiinţă. El are conştiinţa că ceva se transformă în text şi asta nu poate fi decît propria lui fiinţă. Textul este înaintare, adaos la adaos, nu are început şi sfîrşit. Textul înaintează dinspre mine şi înspre mine, eu sînt un punct de continuitate în text. Cel care textuează acoperă cu fiinţa lui locurile în care masa textuală a lumii (produsă, utilizată, stocată neîncetat) îşi mai are originea în ceea ce nu este textual. Masa textuală trebuie să fie şi ea un lucru al lumii, egal cu lucrurile lumii”.

[75] Idem, *Regulamentul organic*, în *Manualul autorului*, p. 39.

[76] *Ibid*., pp. 39-40. Pentru completarea celor cîteva precizări despre o posibilă poetică a paginii la Ghiu, dar şi despre perspectiva unei poezii ca spaţiu „mediatic” de comunicare, afirmate de poet, cf. şi

Iată deci formele principale pe care le ia „texistența” *à la manière de* Ghiu.

Variații la temă întîlnim şi-ntr-un metapoem cu titlu vădit narativ, *Încercînd să te mai aduc o dată pe lume*, unde litera indică indistinctul, starea de tumult specifică trăirii, asimilabilă atmosferei din peştera platoniciană, iar foaia, la acest poet mediul separator predilect între viață şi scriitură, are rolul de a facilita limpezirea, odată cu trecerea la scris. E vorba despre puținele aluzii intertextuale explicite din poezia optzecistă a autorului, coerentă şi cu ideea unei spațialități precise a literaturii: „Tu (eu), în întuneric (înecat în peştera unei litere), şi undeva (lateral, dedesubt) o pagină albă (orbitoare, rece, ascuțită”).[77] Tot un metapoem se propune şi-n *Sensul mic*, sau un metapoem de gradul doi, căci parantezele auctoriale apar deja în prima specie menționată. Scrisul tinde aici către un act absolut, anunțînd obsesia totului prin aluzie la pagina scrisă de dimensiuni infinite, imagine intertextuală cu surse multiple: „presimt că pagina asta e mult prea mare pentru mine, că nu se va termina niciodată”.[78]

Din spectacolul scriiturii face parte şi tăcerea, element indispensabil, tematizat în mai multe texte, fie sub formă de discurs cu accente teatrale adresat poemului,[79] fie prin

---

Gheorghe Iova, „Cititorul”, în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *Competiția continuă*, pp. 293-299 şi, respectiv, fragmentul: „Scena cedează ecranului şi paginii, reprezentării planiforme. Surogatului de lume care este scena, i se alătură şi substituie surogatul de înscenare care e ecranul. Astfel, pagina repurtează încă o mare victorie. Ar trebui început cu afirmarea paginii (suprafață plană, loc al orientării) în lume”.

[77] Bogdan Ghiu, *Încercînd să te mai aduc o dată pe lume*, în *Manualul autorului*, p. 12.

[78] *Ibid*., p. 13.

[79] Idem, *Poem*, în *op. cit.*, p. 14.

desfăşurarea logică a modelului formal al raţionamentului, cu premisă şi concluzie.[80]

„Punerea în scenă" trece cu suplețe de la ariditatea logicii la „travestirea" eului poetic în personaj de basm sau de carnaval al cuvintelor. Aici şi nu numai spectacolul nu depăşeşte graniţele predilecte ale poeziei lui Ghiu: legătura dintre limbaj şi poet: „Cuvintele te vor Împărat. Nu se / vor supune decît unui Împărat. / Cuvintele se vor conduse cu dibăcie spre punct".[81] Dar, aflăm că poetul are două posibilităţi: să fie ori „cuvîntător" ori „cuvînt". Vocabulele devin consubstanţiale fiinţelor şi obiectelor. Sau, reformulînd, Ghiu tratează „cuvintele ca pe nişte adevăraţi semeni", într-un context în care reflectînd asupra libertăţii compoziţionale, respinge indirect ideea de vers: „Ce pot fi versurile? / Încă o construcţie, un alt ghetou / al cuvintelor?".[82] Atunci cînd scrie, poetul nu face deosebire între sine şi materia lingvistică, insuflîndu-i ultimeia aceeaşi sevă vitală. Această „metafizică a cuvintelor", cum o numeşte autorul însuşi, conştientă totuşi de limitele unei ontologii fără metafizică, aşa cum a fost postulată condiţia postmodernă, are anumite repere în Nichita Stănescu, însă evoluţiile şi elaborările conceptuale despre care am amintit aici sînt consubstanţiale unor direcţii de explorare cu totul personale, filtrate prin poeticile grupului *Tel Quel* şi derridiene.

În afara metapoemelor, volumul conţine mai multe erotice (inclusiv elegii), precum *Poem de dragoste*, dedicat strălucirii cristaline a cuplului în lumina dimineţii.[83] Iar *Fragment*, poem în proză, „anticipează" o intertextualitate neinventată încă de teoreticienii fenomenului, care stabileşte

[80] Idem, *Cînd nu apari*, în *op. cit.*, p. 62.
[81] Idem, *Iar tu*, în *op. cit.*, p. 41.
[82] Idem, *Prietenie*, în *op. cit.*, p. 56.
[83] Idem, *Poem de dragoste*, în *op. cit.*, p. 46.

raporturi între texte nu prin citare sau prin figuri ale adjoncțiunii, ci simplifică, omite, şterge şi rescrie, în ideea de a reduce densitatea şi greutatea paginilor scrise de alți autori, limitînd rostul literaturii, în spiritul poeticii deja amintite, la crearea unui simplu spațiu (gol) de comunicare: „Eu, să scriu printre rîndurile altora, peste ele... Să fac iar albă, uşoară pagina neagră, scrisă greu, apăsat. Nu scriu pentru a umple pagini, ci pentru a le curăța pe unicele care există, pentru a pune la îndemînă pagini albe, curate”.[84]

Teoria astfel enunțată este extinsă apoi şi-n relație cu viitorul, în penultimul text din carte, *Daniel, Virgil*, cu subtitlu şi mai ludic „(o celebrare şi o explicație)”: „Rostul poeților este să devină pagină albă, vie, orbitoare, în care stă îngropat sensul viitoarelor scrieri”.[85] Şi ca spiritul postmodern al poeziei sale să fie şi mai explicit, autorul adaugă, parafrazînd un alt text, că „misiunea şi destinul poetului” sînt acelea de a sfîşia cu vîrful hîrtia, ca să treacă dincolo de ea, adică în lume.

Iată cîteva dintre accentele cele mai personale ale poeziei lui Bogdan Ghiu, care pun limpede în evidență distanța dintre apetența conceptuală, predominant modernistă, a lui Ion Stratan, şi viziunea deja postmodernă a unui coleg ce avea să devină un foarte interesant teoretician al comunicării mediatice.

## III.3. Mariana Marin: subterfugiul de a scrie în jurnalul Annei Frank. Un altfel de travesti şi de joc

Mariana Marin, ca şi Matei Vişniec, scrie o poezie deschisă spre latura etică a existenței, obsedată de marile teme ale

[84] Idem, *Fragment*, în *op. cit.*, p. 50.
[85] Idem, *Daniel, Virgil*, în *op. cit.*, p. 65.

fiinţei, supunînd mereu lumea şi pe sine celor mai dure şi lucide examene de conştiinţă. Poetica aceasta îşi afirmă orgolioasă propria discursivitate subtilă şi o solitudine asumată, mizînd exclusiv pe profunzimea introvertită a trăirii. Este vorba de direcţia „orgolioşilor moralişti”[86] (al treilea dintre modelele poetice ale generaţiei ’80 în clasificarea lui I. B. Lefter), în cadrul căreia regăsim şi profilul lui Matei Vişniec, apropiat şi totuşi diferit nu numai de cel al Marianei Marin, dar şi de al celorlalţi colegi care ilustrează această tendinţă. Mai întîi de toate, elementul care-l individualizează pe autorul *Oraşului cu un singur locuitor* între aceste formule este absenţa tonului şi a pozei retorice, a solemnităţii şi emfazei, prezente în schimb la Ion Mureşan sau Petru Romoşan (uneori cu nuanţe vizionare şi rostire inspirată în lirica primului). Acestea sînt alte două repere ale generaţiei mai explicit înrudite cu poezia Marianei Marin.

În ciuda graţiei tandre afişate mai ales în primul volum, *Un război de o sută de ani (utopii şi alte poeme de dragoste)* (1981), premiat în acelaşi an de Uniunea Scriitorilor, şi a puternicei amprente feminine, versurile Marianei Marin revelează o personalitate deopotrivă puternică, ireverentă pînă la curajul subversiunii făţişe faţă de sistemul totalitar, şi – totuşi – fragilă interior, bîntuită constant de obsesia morţii. Deşi la un moment dat apare redundantă şi pîndită de retorism, din pricina repetării voite a „marilor adevăruri” tragice ale propriei fiinţe şi ale acelor ani întunecaţi în care a debutat şi a scris primele culegeri, poezia ei a avut şi are o forţă expresivă excepţională, chiar dacă, în aparenţă, autoarea nu a cultivat o grijă specială pentru formă, mizînd ca şi alţi colegi din grupul „orgolioşilor moralişti” pe impactul mesajului, realmente extrem de percutant. Totuşi, nu se poate spune aproape nici un moment că poemele suferă de lipsa coagu-

[86] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii”*, p. 135.

lării viziunilor, ci din contră. Fără să recurgă la joc, parodie sau alte mijloace ludice, poeta îşi consolidează treptat o tehnică a juxtapunerii de instantanee aparent disparate, privite din unghiuri diferite de perspectivă şi extrase din reminiscenţe biografice, sentimentale, emoţionale în sens mai larg, sau decupate din fragmente de realitate socială, ascultînd de un fel de tehnică cinematografică foarte personală şi de o organizare pseudo-epică, făcînd însă improbabilă o desfăşurare narativă propriu-zisă.

Referinţele intertextuale nu sînt puse aproape niciodată în slujba jocului sau ornamentului estetic, plăcerea textului „secretîndu-se" din alte surse, şi anume dintr-o senzualitate aşa-zicînd feminină a vocii în poemele din prima carte, intertextul servind în schimb unor scopuri existenţiale şi etice, orientate preponderent în sensul denunţului politic. Mesajul moral al acestei poezii se radicalizează în volumele al doilea şi al treilea, după ce grupajul de versuri apărut în volumul generaţional *Cinci* indica deja două maniere de a scrie. Se poate vorbi, deci, de o poezie a începuturilor cu o atmosferă şi o imagistică adolescentină, „mai «afectivă», mai calină, mai glumeaţă, mai blînd ironică",[87] care evoluează în paralel cu o formulă mai complicată, mai apăsat retorică, uneori tezistă, ducînd spre transformarea ironiei în patetism grav şi prefigurînd lirica viitoare, tăioasă, aspră, scrisă în notă solemnă, oraculară, tragică.

Dar să observăm mai întîi specularitatea temelor şi motivelor din poemul iniţial, *Sîngeroşii utopişti*, şi din cel final, *Campanie la miazănoapte*, între care se derulează aventura poetică a primei cărţi. Primul este dedicat Maestrului generaţiei, criticul Nicolae Manolescu, cel care nu doar i-a încurajat pe fiecare pe drumul propriu, ajutîndu-i să se afirme, dar i-a şi protejat de atacurile fals estetice şi, în fond, politice, venite din

[87] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, *Poezia*, p. 382.

partea reprezentanților culturii politizate şi înregimentate, dominantă în peisajul literar al deceniului nouă.

La aceste accepții ale poeticii generației ’80 se referă şi piesa de rezistență din deschiderea plachetei, care debutează cu şase versuri reluate spre final, insistînd asupra cadenței ceasurilor ce vor despărți net trecutul literar de un prezent al acțiunii concrete. Un „ei” generic invadează scena poemului, pregătindu-se pentru o „vînătoare” simbolică, în timp ce şlefuirea unghiilor funcționează ca sinecdocă pentru sugestia ascuțirii armelor. Adversarul este literatura anterioară („ceasurile” argheziene, convențiile), iar „desantul” grupului are loc în favoarea unei poezii noi, îndreptate spre interioritatea profundă a ființei, privilegiind implicarea totală a acesteia din urmă în actul scrisului. O asemenea literatură presupune un alt fel de cititor, mai activ, mai implicat şi mai curajos, căruia poeta i se adresează direct:

> Ea a deschis uşa cu gesturi mici / dar adevărul e că nu a mai găsit nimic / din ultimii cititori rătăciți în sala de lectură. / Un război de o sută de ani, i-au surîs // şi a bătut ceasul din turn / şi ei s-au ridicat de la masă; // şi a strălucit ceasul pe mîna marelui pădurar / şi ei au început vînătoarea; // şi a țipat ceasul de fier / şi ei şi-au înnoit unghiile lor istorice.[88]

Prin reluare şi rescriere, se ajunge de la versul plasat la început („şi ei şi-au şlefuit unghiile”) la reformularea care depăşeşte planul strict literar („şi ei şi-au înnoit unghiile lor istorice”), ceea ce anunță un nou mod de a face poezie, implicînd o atitudine „războinică” (în sensul titlului) față de realitate, agresivă, de explicită ruptură cu trecutul şi prezentul contemporan, literar şi extraliterar. Nu este, prin urmare, atît de dificilă decodificarea subiectului desemnat prin pronumele „ei” şi nici a formulei „sîngeroşii utopişti”.

---

[88] Mariana Marin, *Sîngeroşii utopişti*, în *Un război de o sută de ani. Utopii şi alte poeme de dragoste*, Albatros, Bucureşti, 1981, pp. 5-7.

Scopul „războiului” este revelat de un citat extras de autoare din *Jocul cu mărgele de sticlă* de Hermann Hesse, care stabileşte şi legătura de sens între titlul şi subtitlul poemului, lăsînd să se înţeleagă că perioada foiletonului, respectiv „epoca foiletonistică”, reprezintă tocmai negarea şi dezertarea de la „conştiinţa intelectuală” lucidă şi critică, pe care încearcă să o menţină treză „pretutindeni grupe izolate şi mici, decise să devină devotate spiritului şi să se străduiască din răsputeri pentru a salva pînă după scurgerea acestei perioade un grăunte din tradiţia sănătoasă”.[89] Poezia e asimilabilă dintr-o atare perspectivă gestului şi atitudinii morale, reclamate ca indispensabile şi, care, într-adevăr, „provoacă la atitudine”.[90]

De fapt, ambivalenţa imaginii războiului de o sută de ani apare şi-n alte contexte. De pildă, în *Viclenia cîntăreţului orb*, ea este asociată prezenţei benefice, indispensabile a poetului, în momente de „întuneric” al spiritului: „Ehei, viclenia cîntăreţului orb! / Cînd îţi întinde o mînă / ai putea ilumina o sută de ani, în plină iarnă / a spiritului”.[91] Iar în *Ieşirea la mare* războiul se referă la existenţa care trebuie trăită, cu tot imprevizibilul cu care ea obligă pe fiecare individ să se măsoare: „viaţa deschisă brusc la picioarele noastre / ca începutul războiului de o sută de ani”.[92]

Poemul concluziv reia simbolul grădinii de trandafir, recurent în opera poetică a autoarei ca spaţiu al memoriei şi al căutării înfrigurate a adevărului, arătînd distanţa parcursă între timp, care a condus explorarea pînă la un prag al exasperării şi damnării interioare. Revelaţia este aceea a unei

---

[89] *Ibid*., p. 7.

[90] Costi Rogozanu, „Prefaţă fără citate”, în Mariana Marin, *Zestrea de aur*, antologie de autor cu un text critic de C. Rogozanu, Ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2002, p. 8.

[91] Mariana Marin, *Viclenia cîntăreţului orb*, în *Un război de o sută de ani. Utopii şi alte poeme de dragoste*, p. 20.

[92] Idem, *Ieşirea la mare*, în *op. cit.*, p. 64.

noi „religii” a scrisului, cu conotațiile expuse deja mai sus, care schimbă total ființa, supunînd-o unei asceze severe. Spațiul grădinii e singurul „loc” unde eul ar putea continua să existe. Ultimele versuri conțin însă un pasaj extras din *Ecclesiast* şi repetat, astfel că tonul capătă nuanțe profetice. Poezia nu este un refugiu ideal, ci unul incomod, care-şi obligă creatorul la „vărsare de sînge şi pustiu”, la o implicare existențială problematică, impregnată de obsesie şi suferință:

> Acum, cînd grădina de trandafir este închisă în mine / ca într-o cămaşă de forță / şi îmi picură pe limbă un suflet prea mare şi toxic; / cînd vreau cu adevărat să înțeleg […] // poate voi avea curajul să mărturisesc: / «Să aduci pe lume o religie plesnind de sănătate / şi să o dai celor mai singuri în viață decît în moarte. / Vărsare de sînge şi pustiu să fie doar pentru tine / şi ai tăi. / În urma carelor de luptă vei vedea atunci visătoare / litere de foc. / Acolo, animal tînăr, ți-e dat să trăieşti şi să mori».[93]

Totuşi, încrederea în poezie triumfă dincolo de utopiile înfrînte, despre care aflăm pe parcursul volumului în mod repetat: „şi utopiile – cîinii tăi de casă / ți se preling printre degete ca nişte țigări aprinse”.[94] Protagonista versurilor îşi cultivă propriile iluzii, dar ajungînd să constate cu o anumită disperare prăbuşirea acestora, care o conduce în *Utopii şi alte poeme de dragoste* să-şi alimenteze, la limită, utopia propriei dispariții. Pentru a conota prăpastia creată între obstinația cu care şi-a întreținut himerele şi falimentul lor, apelul la metatext şi autocitarea titlului, cărora li se asociază o referință culturală, indică, pe alt plan, atenția cu care autoarea îşi construieşte subtil poemele, relansînd simetric, din aproape în aproape, motive, sintagme, către un final de efect, pregătit:

---

[93] Idem, *Campanie la miazănoapte*, în *op. cit.*, p. 76.
[94] Idem, *Campionat de popice*, în *op. cit.*, p. 43.

Gata de hohot, / – în acea după-amiază de septembrie, / în care Gulliver scîncea în coapsa ta dreaptă / şi tu îi citeai *Utopii şi alte poeme de dragoste*. / Gata să crezi în iubirea aproapelui / şi tocmai de aceea să strîngi bine perna în braţe / (şi să-i întorci şi obrazul celălalt) / Gata de dispariţie / Pentru că altfel nu se mai poate / şi nimeni nu-ţi spune nimic.[95]

Revenind la primele pagini ale volumului, deja din al doilea poem începe să se profileze figuraţia predilectă, emblematică pentru a doua tendinţă de început a poeziei Marianei Marin şi pentru opera ei ulterioară. Flagelarea memoriei, revolta perpetuă, excentricitatea, boala, mînia, nebunia sînt semnele unei intensităţi interioare paroxistice, interpretate de Ion Bogdan Lefter prin prisma unei adevărate mistici neo-romantice, cu consecinţa că versurile acestea, care vor miza pe „nobila «nebunie» a personajului", tind să „dubleze obsesiile autentice cu o retorică a obsesiilor".[96] Din această cauză finalul poemului încheie rotund bucla deschisă la început, insistînd tocmai pe persistenţa trăirii obsesive a eului liric şi pe oscilaţia între contradicţii interioare – forţa şi fragilitatea, revolta tragică şi nonconformismul adolescentin – care îndreptăţesc aplicarea grilei neo-romantice ca mască a damnării reale a Marianei Marin:

Mînia ei: / o corabie cu pînze în mijlocul camerei. / Nebunia ei: / corbi, cîţi mai mulţi corbi / şi statuia celebră din piaţă. / Perversiunea ei: / scîncetul unui robinet sinucigaş. / Nebunia ei: / un război de zăpadă. // A trăit aşa mult, mult timp. / Şi în fiecare dimineaţă se trezea cu un singur gînd.[97]

---

[95] Idem, *Utopii şi alte poeme de dragoste*, în *op. cit.*, p. 48.
[96] Ion Bogdan Lefter, *Flashback. Începuturile „noii poezii"*, p. 342.
[97] Mariana Marin, *O nuia de sticlă*, în *Un război de o sută de ani*, pp. 8-9.

Ideea unui nou mod de a trăi, una dintre „utopiile" constante şi pozitive ale poetei, apare şi-n *Pe malul liniştit al vulcanului*, care exprimă încă o dată o aspiraţie aşa-zis generaţională, hrănită benefic de compania prietenilor („În fiecare zi prietenii îmi aduceau o altă imagine / a lumii"). Aparent, iluzia noii lumi suscită entuziasme, încredere, dar şi teama de faliment, spaima, autoarea părînd a şti de la început că asemenea fantasme sînt sortite eşecului. Poemul are un aer ironic-jucăuş, oarecum distrat, care va dispărea curînd din maniera de a scrie a Marianei Marin:

> Sentimentele s-au învechit mai repede / decît mersul împiedicat al bunicii în jurul globului / (vom inventa singuri-singurei calendarul, / abecedarul, planetariul, / groparul, singuri-singurei…) / şi bunica n-a mai aflat nimic / despre ce s-a întîmplat într-o gară pustie / […] / La început spaima nu apărea pe faţa oricui; / nici nu se încurca printre atîtea vorbe.[98]

Sentimentul existenţei strivitoare din bacoviana *Poema finală* („Altfel, e greu pe pămînt")[99] împrumută cîteva acorduri unui terţet al Marianei Marin, intensificînd sugestia sursei cu imagini expresioniste de măcel vag, ceea ce confirmă astfel unul dintre reperele direcţiei Ivănescu-Bacovia-Eminescu, specifică „orgolioşilor moralişti": „E greu aici, sub cerul liber / – trăiesc în mijlocul unui patinoar înroşit / noaptea ascult căderea oaselor moi…".[100] Ultima sugestie trimite inclusiv la o frîntură de vers din *Lacustră* („aud materia plîngînd"),[101] menţinînd tonul la nivelul patetismului discret, reţinut.

Retorica nebuniei proliferează pînă la inflaţie în poemele următoare, în *Nunta* („nebunia mi-a crescut în ochi ca o

---

[98] Idem, *Pe malul liniştit al vulcanului*, în *op. cit.*, pp. 12-13.
[99] George Bacovia, *Poemă finală*, în *Versuri şi proză*, *ed. cit.*, p. 59.
[100] Mariana Marin, *Trăiesc*, în *Un război de o sută de ani*, p. 27.
[101] George Bacovia, *Lacustră*, în *Versuri şi proză*, *ed. cit.*, p. 4.

gheară")[102] sau în *Colecționara*, asociată disperării şi sentimentului irecuperabilului. În ultima citată, poeta optează din nou pentru reluarea de versuri în interiorul aceluiaşi poem, procedînd prin intensificarea efectului în secvența rescrisă. A se compara: „îmi privesc de aproape nebunia" şi „îmi vărs cu poftă nebunia"; sau negația simplă față de insistența în negație: „nu mai aştept venirea iernii în acest an" şi, mai departe, „nu, nu mai aştept venirea iernii în acest an".[103]

În *Poem de dragoste*, titlu recurent în volum, dar aproape niciodată în relație denotativă cu textul, scopul retoric, persuasiv al discursului, apare exhibat în primul vers („Am căpătat o uriaşă forță de convingere"), reiterat spre final („Desigur, căpătasem o uriaşă forță de convingere"), tema fiind de fapt oroarea de îmbătrînirea inutilă, „într-o palidă furie", exprimată cu vehemență sarcastică: „Am îmbătrînit fără să ştim mai nimic / despre corăbiile în care bunul Dumnezeu / ne-a numărat oasele […] / Am îmbătrînit ca nişte proşti".[104]

Ecoul eminescian din *O, rămîi*, convertit patetic de retorica nebuniei, referințele metatextuale la poemul care tocmai se scrie, despre moartea iluziilor şi lipsa de alternative, toate se contopesc în cele trei părți din *Ad usum delphini*, care poartă drept moto cîteva versuri din *Il miglior fabro* (sic!) de Virgil Mazilescu. El scria la rîndul său oarecum asemănător, despre „o cîntare tristă", „cu fruntea pe masă între flori", cum citim în acelaşi moto.[105] Poeta îşi fixează în Mazilescu unul dintre reperele pe care le citează repetat, ceea ce se întîmplă încă o dată şi în această carte, în *Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafir*, reluat fără modificări în grupajul din *Cinci*.

[102] Mariana Marin, *Nunta*, în *Un război de o sută de ani*, p. 24.
[103] Idem, *Colecționara*, în *op. cit.*, pp. 30-32.
[104] Idem, *Poem de dragoste*, în *op. cit.*, pp. 36-37.
[105] Idem, *Ad usum delphini*, în *op. cit.*, p. 39.

Maestrul boem fusese apropiat unora dintre poeții generației ’80. Matei Vișniec îl menționează la rîndul său, în rememorările legate de începuturile sale literare şi de atmosfera de la restaurantul Uniunii Scriitorilor, din romanul *Negustorul de începuturi de roman*.[106] Afinitățile dintre Mariana Marin şi Virgil Mazilescu sînt motivate de un mod comun de a înțelege rosturile poeziei şi de aderența la un anumit profil existențial, care astăzi apare îndoit tragic. Afiliat onirismului poetic, şaptezecistul şi optzecista au fost uniți de sentimentul disperării şi al exaltării, de percepția acută a morții şi de gustul autodistrugerii, dar şi de literatura trăită cu o implicare totală, ca unică rațiune de a fi.

Poezia care se hrăneşte la propriu din existența poetului şi-i angajează ființa în cel mai înalt grad, aşa cum citim, de pildă, în *Blocadă continentală* („– Ce parte a trupului îți mai rămîne după ce / ai scris poezii, mamă?”), relansează ideea noii religii a scrisului, care să salveze de sufocarea sentimentelor şi de neputința cuvintelor de a crea revoluții adevărate. Patetismul autentic al acestor versuri se iveşte tocmai din incapacitatea dramatică de a transforma această implicare necondiționată a ființei într-un act eficace, creator de seisme sociale. Conştiința acestei limite e conținută deja în moto-ul din romanul *Vicarul de Wakefield* de Oliver Goldsmith, care prefațează şi completează versurile Marianei Marin cu o idee greu de asumat la persoana întîi în condițiile impuse de cenzură. Citatul intertextual, în acest caz, funcționează ca strategie de ocultare a subversivității mesajului, cu intenția ca masca altei voci să atenueze suspiciunea asupra adevăratelor intenții ale poetei: „N-aveam a ne teme de revoluții / şi nici de învins piedici; / toate aventurile noastre se / petreceau la gura sobei; / iar toate călătoriile noastre din / patul albastru în cel cafeniu”.[107]

---

[106] Matei Vişniec, *Negustorul de începuturi de roman*, Cartea Românească, Bucureşti, 2013, pp. 198-199.

[107] Mariana Marin, *Blocadă continentală*, în *Un război de o sută de ani*, p. 46.

În *Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafir*, motivul în jurul căruia se coagulează discursul este anticipat în moto-ul din *Regele Lear*, care insistă asupra „sincerității" mesajului. Versurile propun un apel, în primul rînd adresat sieşi, al vocii lirice care se exprimă ca pe-o scenă, la luciditate şi adevăr. Memoria proprie şi căutarea febrilă a adevărului se contrapun lipsei de memorie a „Patriei Luminoase", care îi revelează adevăruri crude, teribile. Se profilează deja un discurs sarcastic şi satiric, despre perversitatea violentă a puterii, şarjat fără ostentație, dar marcat de clare accente de denunț:

> În grădina de trandafir a spitalului / am descoperit legea conservării memoriei vesele, / – astfel de adevăruri din care se vor hrăni într-o zi / urmaşii mei, roiurile de cenuşă şi oase… / Dar, Tu, Patrie Luminoasă! / E una care uită mai bine decît Tine? / Cîte ziduri ți-au mai căzut? / cîți dinți? Şi cîte trupuri se mai zbat între fălcile Tale celeste? […] / Am căutat peste tot adevărul / şi nicăieri nu l-am văzut mai bine / decît între fălcile Tale celeste![108]

Nota revoltat-grotescă este indicată şi de majuscule, precum şi de antifraza extinsă la nivelul întregului text. La acelaşi efect participă versurile citate din poemul *Mîncau la o masă lungă şi bogată* de Mazilescu, în contextul: „Hai în patria ta luminoasă! / Te vor primi «la o masă lungă şi bogată / aşa după cum este obiceiul prin părțile noastre răsăritene…»".[109] Invitația pare că face aluzie la un festin al complicității, refuzată chiar cu prețul mortificării propriei ființe, aşa cum anunță finalul.

Autoportretul din *Dăscălița* aduce o notă ceva mai confortabilă, de autoironie indulgentă, ceea ce nu şterge fondul derizoriu al cadrului. Apar tratate aparent în joacă teme

---

[108] Idem, *Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafir*, în *op. cit.*, p. 70.
[109] *Ibid.*, pp. 70-71.

existenţiale cu impact devastant, precum stagiatura şi naveta tinerilor profesori pe meleagurile (rurale ale) patriei, aspecte analizate anterior şi la alţi colegi de generaţie, Iaru şi Muşina, de pildă, în manieră sarcastică, agresivă, apelînd deseori la procedeele intertextualităţii.

Avem, deci, şi un punct de vedere al unei poete. Tînăra profesoară apare bulversată de avalanşa de senzaţii şi de noutatea năucitoare a situaţiei ei de absolventă navetistă, de femeie tînără sofisticată, care se simte complet străină într-un mediu precum cel descris de Muşina, cu „oameni urîţi şi negricioşi", care o privesc straniu. Surpriza de a se descoperi astfel e comunicată în ton cu scenariul şi decorul noii existenţe printr-un clişeu mediatic frecvent în propaganda vremii, alăturat unei expresii prozaice, voit nepoetice, ţinînd de limbajul colocvial: „Într-o dimineaţă, / să te trezeşti în braţe cu o realitate doldora, / – ca producţia de oţel pe cap de locuitor!".

Profesoara navetistă se apără, căutînd o strategie de rezistenţă în amintiri şi afecte: „viaţa ta se lipeşte strîns de geamurile murdare / – şi îşi cheamă în ajutor rudele şi prietenii, / pisica şi cîinele, / zăpada de anul trecut şi mătăniile…".[110]

Comicul naraţiunii şi autoironia complice nu pot anula tensiunea subterană produsă de sentimentul lipsei de viitor, distinct şi în poezia pe aceeaşi temă a celorlalţi colegi de generaţie: „Uite, pe iubitul acesta nou, / îl vei părăsi la fel de sărac şi cu părul alb".[111] Finalul personajelor din *Cei trei muschetari*, materie pe care o va prezenta elevilor, va migra din ficţiune şi în realitate, după mecanismul ludic care aminteşte de poemul arghezian *De-a v-aţi ascuns*... În schimb, între *Dăscăliţa* lui Goga, „cuminte prea devreme, copil blajin, sfielnică, bălaie", şi fata hiperlucidă, autoironică, excentrică, în trenci alb, pare că nu există nici o apropiere, poate

[110] Idem, *Dăscăliţa*, în *op. cit.*, p. 49.
[111] Idem.

doar aceea că pentru ambele cununa „de zile şi de visuri / Au împletit-o rele ursitoare”…

Cum spuneam, cele cîteva piese de rezistenţă intitulate „poem de dragoste” sînt – de fapt – poezii din care dragostea lipseşte, aşa cum se întîmplă în cel omonim, unde întrebarea retorică, cu sens intertextual, conotează lipsa oricărei urme de romantism. E vorba de o elegie în notă complet prozaică, anti-sentimentală, pe ton neutru, vag sarcastic: Ce este un Montague? // Seara cînd mă întorc obosită acasă, / nu se întîmplă nimic. // Mă aşez în faţa televizorului, / îmi aprind o ţigară, / sting lumina, închid ochii. // Poc! Poc! / Pieile roşii.[112]

O altă temă importantă care se profilează în ultimele poeme ale cărţii, migrînd apoi în cele ulterioare, este oroarea de monstruozitatea interioară şi exterioară, cu semnificaţii plurisemantice:

> „Uneori monstruozitatea vine din noi”, avertizează poeta.[113] Sau, specular în amplul poem *Bruta*, „putreziciunea, cu miros dulce de măr”, dar şi cea care însoţeşte analiza introspectivă (iubirea, iluziile) atrag falimentul întregii existenţe.[114]

Pînă la publicarea volumului al doilea, au mai apărut în *Cinci* douăsprezece poeme, reunite sub titlul *La întretăierea drumurilor comerciale*, titlu păstrat ca primă secţiune din *Atelierele*. Aproape toate sînt piese de rezistenţă, dintre care *Elegie* (prima), *Asistenţa de noapte* şi *Limba scrisă sub pleoape* au fost reluate atît în *Aripa secretă* (1986), cît şi-n *Atelierele*, culegere publicată în 1990, deşi compusă între 1980 şi 1984, deci, după ce fusese ani la rînd blocată de cenzură, iar *Elegie* (a doua), *Leprozeria, Pumaho* şi *Partida* doar în *Atelierele*. Placheta este semnificativă şi pentru că unele dintre poeme continuă formula din prima carte, în timp ce celelalte,

[112] Idem, *Poem de dragoste*, în *op. cit.*, pp. 58-59.
[113] Idem, *Un măr dulce, dulce*, în *op. cit.*, p. 61.
[114] Idem, *Bruta*, în *op. cit.*, pp. 66-68.

elegiile – *Asistența de noapte* şi chiar *Leprozeria* şi *Pumaho* – mizează deja pe mesajul etic comunicat în mod direct, răspicat, din care tind să dispară reminiscențele epice, în favoarea confesiunii. Aceste poezii trec în cărțile de mai tîrziu fără modificări (există o singură excepție pe care o voi comenta) ele fiind suficient de subversive deja în această primă versiune, încît apare destul de paradoxal că unele dintre ele au putut trece de cenzură.

*Leprozeria* este un fel de scrisoare deschisă către scriitorul Sebastian Reichmann, care emigrase deja după „tezele din iulie" în Franța, aşa cum mai tîrziu îi va dedica epistole în versuri altui poet exilat, Emil Hurezeanu, coleg de generație. De altfel, Reichmann îi va traduce în limba patriei sale de adopție placheta de versuri asupra căreia mă voi opri, ce avea să apară la Paris în ediție bilingvă, în 1990.[115] În poemul-dialog, Mariana Marin îi scrie interlocutorului despre „bolile sociale" care, „aidoma bolilor de piele, / proliferează subtil",[116] referindu-se la maladiile sistemului în care ea rămăsese prizonieră, după ce mai înainte făcuse aluzie la anul invadării sovietice a Ungariei. Îi mai povesteşte prietenului despre rigorile autocenzurii, exprimîndu-se sarcastic prin antifrază („Ce bine e să stai mai tîrziu / cu un ghemotoc de

[115] Idem, *Au carrefour des grandes routes commerciales*, trad. de Sebastian Reichmann, Est-Samuel Tastet, Paris, 1990. E semnificativ şi faptul că poezia Marianei Marin beneficiază, ca puține altele din generația '80, de un volum antologic în ediție bilingvă, româno-italiană, apărut în 2013 la Bucureşti, *Zestrea de aur – La dote d'oro*. Pentru referința completă asupra publicației, cf. *Bibliografia*. Volumul include poeme extrase din toate culegerile poetei. De asemenea, cu excepția antologiei *Nuovi poeti romeni*, apărută în 1986, poezii ale sale au fost selecționate în toate celelalte antologii bilingve româno-italiene, menționate în *Bibliografia* finală.

[116] Mariana Marin, *Leprozeria*, în Romulus Bucur et alii., *Cinci*, p. 66.

hîrtie lipit de cerul gurii"), conştientă de „nuditatea" (a se citi sinceritatea prea brutală) poeziei ei, nepotrivită cu „veacul eunuc".

Singura modificare operată la trecerea poemului în *Atelierele* are loc în contextul „de la tandreţea de Atunci", radicalizat în „de la crima de atunci",[117] pasaj care pregătea încheierea „scrisorii" cu versurile imediat următoare: „la cinismul de Acum, / cărţile morţilor au licitat viețile sfinților / şi ai învățat să pierzi". Persoana a doua singular se referă indubitabil la adresantă, iar veştile nu sînt atît de ordin biografic, privat, ca într-o corespondență normală între vechi prieteni, ci transmit tensiunea unei profunde dezordini etice şi politice, care implică direct identitatea poetei.

Titlul grupajului, citat anterior, reapare într-un vers din poemul *Pumaho*, unde i se şi clarifică semnificația. „Întretăierea drumurilor comerciale" este de fapt locul rău, abisul moral şi existențial, bolgia asemănătoare cu cea dantescă, despre care scrie Mariana Marin în toată opera ei poetică: „La întretăierea drumurilor comerciale / se poate muri prin utopie sau uitare de sine" şi, mai departe, „La întretăierea drumurilor comerciale, / memoria scapă esențialul, ca într-un fel / de uriaşă măcelărie, unde mirosurile / se destind *şi pe cer e numai fum*".[118] Un fel de vortex fără scăpare, monstruos şi infernal, „între Scylla şi Charybda", ca în *Partida* (din acelaşi ciclu). Imaginea măcelului şi descompunerii organice fusese deja dezvoltată în versurile imediat anterioare, iar citatul din inocenta şi feerica *Iarna pe uliță* de Alecsandri, încorporat în text odată cu înlocuirea substantivului mai neutru „rîu" cu „cer", contribuie la intensificarea sugestiei crude, care prelungeşte carnagiul în imaginea sinistră a crematoriului. În fine, în lunga strofă concluzivă,

[117] Idem, *Atelierele (1980-1984)*, Albatros, Bucureşti, 1990, p. 20.
[118] Idem, *Pumaho*, în Romulus Bucur et alii., *Cinci*, pp. 67-68. Evidențierea în cursive îi aparține poetei.

poeta rescrie şi aşază în ordine diferită versuri anterioare ale poemului, reconfigurîndu-le şi mai explicit politic.

Toposul măcelăriei se extinde la întreaga condiție existențială a poetei, care se înverşunează să noteze tot ceea ce observă în jur, ca singură modalitate de a se mărturisi celorlalți. A înregistra realitatea din jur la modul fotografic, în toată nuditatea ei, „doldora" – cum se exprimă Mariana Marin – de oroare, este şi unul dintre punctele principale ale programului estetic al generației: „*Trebuie* notat totul, / chiar dacă mă pocneşti, / în această uriaşă măcelărie, / unde mai crezi că te poți salva / printre hălci de ardei gras, / unde ai visat şi ai scris, / ca o manşetă roasă de viață".[119] În acest punct, *Pumaho* anticipează tehnica notației seci, albe, din convenția jurnalului Annei Frank, adoptată în *Aripa secretă* ca modalitate extremă de transcriere a propriei existențe, percepute ca fiind în pericol de extincție.

*Partida* evoluează treptat, din aproape în aproape, pe schema poeziei despre insinuarea morții care avansează în ritmul mutărilor de la jocul de şah. Aşteptarea „cu sufletul la gură" a desfăşurării evenimentelor coincide cu aşteptarea „întoarcerii limbii scrise sub pleoape", sintagmă care dă titlul ultimului poem din ciclul cuprins în *Cinci*.[120] Imaginea pare a numi limba autenticității ființei, prin care se exprimă trăirea şi conştiința, necenzurate şi netrucate. O asemenea condiție poate fi atinsă printr-un somn dulce, la granița cu moartea, aşa cum îl concepe Virgil Mazilescu, din al cărui poem, *Prima poveste pentru Ştefana*, Mariana Marin citează din nou cîteva versuri ce au cadența unui frumos cîntec de leagăn: „dormi dormi somnul te duce de pe lume / te spală şi te piaptănă şi te împarte / copiilor săraci te-am şi uitat".[121] Este

[119] Idem. Evidențierea în cursive îi aparține poetei.
[120] Idem, *Limba scrisă sub pleoape*, în *op. cit.*, p. 77.
[121] Idem, *Partida*, în *op. cit.*, p. 75.

interesant că relația intertextuală cu poezia lui Mazilescu nu ia niciodată forma conflictului sau a negării sursei. Din contră, insertul se integrează în noul context într-o optică a complementarității şi continuității tematice, de-o armonie remarcabilă şi într-un raport de osmoză neîntîlnită la alți scriitori ai generației. Atitudinea e comparabilă cu cea a unui omagiu indirect, nemărturisit ca atare.

Aşteptarea limbii de sub pleoape e un prilej de introspecție: „Atît de multă moarte / Pentru atît de puțin trup? / […] / Dar la urma urmei de ce atîta uitare de sine / în pumnul strîns şi colorat / De sîngele vînăt şi gros?”.[122] Adevărul existenței şi al „conştiinței tumefiate” are implicații şi asupra scrisului. Se sondează posibilitatea de a „suci gîtul metaforei”, urmînd ca alte consecințe literare să fie enunțate în piesa lirică următoare. În acesta, interpretarea poate să difere în funcție de încadrarea lui în diversele contexte de receptare, mai întîi, în *Aripa secretă*, în scenariul Annei Frank şi apoi în *Atelierele*, unde încheie ciclul *Elegiilor*. Poemul „înalt”, „amețitor”, a cărui vreme a trecut, este acela modernist, autoreflexiv, solemn şi orfic, închis în propria esență şi refractar la realitatea concretă, banală, cotidiană.

Cumulînd secvențele din volumele ulterioare, unde reapare aceeaşi idee, în accepția Marianei Marin poezia va vorbi despre realitatea referențială, care se va limita la „gîndul negru şi sîrma ghimpată”, în timp ce înalte şi amețitoare aveau să fie realitatea şi sentimentul singurătății, surse privilegiate ale scriiturii ei: „Vremea poemului înalt, ameţitor, / a trecut. / Gîndul negru şi sîrma ghimpată / vor ține minte doar aceste elegii // şi o feroce singurătate, / ameţitoare, înaltă…”.[123]

Cu publicarea volumelor al doilea şi al treilea ale Marianei Marin, în care intransigența mesajului moral se

[122] Idem.
[123] *Ibid*., p. 77.

acutizează pînă la rostirea fermă, categorică, intrăm într-o zonă a literaturii care trebuie explorată şi interpretată cu ajutorul instrumentelor sociologiei, iar studierea comparată a acestor cărți permite cititorului de astăzi să înțeleagă în primul rînd în ce termeni şi cu ce consecințe devastatoare s-a declinat în anii ’80 (ca şi-n alte momente) raportul dintre opresiunea sistemului, exercitată prin cenzură, şi libertatea de expresie a scriitorului. În al doilea rînd, o astfel de analiză arată în mod detaliat care au fost mecanismele şi tipul de presiune prin care s-a manifestat cenzura, atunci cînd a admis totuşi publicarea unor texte literare sau volume întregi, precum şi atunci cînd a respins apariția celor mai curajoase şi incomode dintre aceste opere.

Cum e deja cunoscut, *Aripa secretă*, a doua plachetă a autoarei în ordine cronologică, editată în 1986, după ce i se ceruseră „retuşuri” importante şi repetate, trebuia să fie de fapt a treia, căci – explică istoricii literari ai generației în calitatea lor de „martori oculari”[124] – autoarea predase deja înainte manuscrisul *Atelierelor,* judecat ca indezirabil pînă la căderea regimului.

Publicarea lui în 1986 a avut loc în urma unui aşa-zis „pact cu diavolul”, după ce editorul, Florin Mugur, desemnat de autoare la reeditarea din 2002 ca „adevăratul lector al acestei cărți”, îi sugerase că posibilitatea de salvare de la condamnarea definitivă în sertar ar fi fost să „închine” culegerea – în mod de-a dreptul neverosimil…– păcii, aşa cum apare scris, de fapt, pe ultima copertă. În acest volum, Mariana Marin a camuflat mesajul incendiar al majorității poeziilor ei în rama jurnalului Annei Frank. Printr-un asemenea subterfugiu, se reuşea şi recuperarea unor texte din *Atelierele* în discursul tinerei victime a Holocaustului, discurs devenit în textul de

[124] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, p. 100.

*seconde main* parabolic, de împrumut. S-a obținut astfel o relativizare a semnificațiilor, deplasînd accentul protestului de pe contextul social şi politic autohton, pe un totalitarism de factură nazistă, depăşit şi datat din punct de vedere temporal, îndepărtat şi ca localizare spațială a evenimentelor. Autoarea va dedica reeditarea *Aripii secrete* (cuprinsă în ediția antologică *Zestrea de aur*) din 2002 editorului său de atunci, Florin Mugur.

„Travestiul" la care s-a recurs în acest caz revelează o logică a ocultării, la limita supraviețuirii sensului (și a literaturii), sens deturnat, dar încredințat restabilirii lui de către cititor printr-un pact vital pentru text, asemănător celui descris de Mircea Cărtărescu,[125] cu ocazia invitării sale la

[125] Mircea Cărtărescu, *Festa della Poesia*, 7 mai 2004, Universitatea din Torino, înregistrare transcrisă (p. 4). Poetul a răspuns în limba română, fiind tradus în italiană pentru publicul prezent de Prof. Bruno Mazzoni (Universitatea din Pisa). Din motive practice, am transcris atunci, din înregistrarea audio, doar părțiile în limba italiană, nepăstrînd fişierul audio. Citatul din corpul textului reprezintă traducerea în română a versiunii italiene pe care o furnizez în această notă: „La censura non funzionava perfettamente. Non era la Stasi della Germania democratica… […]. Tutto era negoziabile. Piuttosto di frequente, lo scrittore, l'editore e il censore stavano davanti a un caffè per discutere dell'opera. È ovvio che nessun libro poteva essere pubblicato prima di passare tra le maglie della censura. Potevano capitare le cose seguenti: lo scrittore poteva essere invitato a introdurre nel libro alcune pagine che, in realtà, egli non desiderava che venissero pubblicate. In questo modo, il censore poteva fare il suo compito, tagliando le pagine che erano state aggiunte. Alcune poesie che contenevano elementi di critica riguardo al sistema politico venivano pubblicate, ad esempio, con una nota a piè pagina, del genere: «Roma, 1974». Roma poteva essere criticata in qualsiasi momento, peggio era se la città fosse Bucarest. Questo gioco ha funzionato per alcuni anni con la punta massima nel 1984, finché piano piano le porte si sono chiuse nel 1985".

ediția din 2004 a manifestării internaționale anuale dedicate poeziei universale de către Universitatea din Torino, unde poetul a fost întrebat cum funcționa cenzura în România comunistă:

> Cenzura nu funcționa perfect. Nu era [organizată ca] Stasi din Germania democrată… […]. Totul era negociabil. Destul de des, scriitorul, editorul şi cenzorul se întîlneau la o cafea să discute despre operă. Evident că nici o carte nu putea fi publicată înainte să treacă prin filtrele cenzurii. Se puteau întîmpla următoarele lucruri: scriitorul putea fi invitat să introducă în carte unele pagini, care, de fapt, nu dorea să fie publicate. Astfel, cenzorul putea să-şi facă datoria, tăind paginile care fuseseră adăugate. Unele poezii care conțineau elemente de critică la adresa sistemului politic apăreau publicate, de exemplu, cu o notă de subsol, de genul: «Roma, 1974». Roma putea fi criticată în orice moment, mai rău era dacă oraşul în cauză ar fi fost Bucureștiul. Acest joc a funcționat cîțiva ani cu apogeul în 1984, cînd încet încet porțile s-au închis în 1985.

Şi-n cazul Marianei Marin, perioada de referință este exact cea indicată de Cărtărescu şi coincide cu anii de izolare culturală autoimpusă a României, tot mai accentuată, față de lumea liberă, ani de criză internă generalizată, nu doar în privința libertăților de exprimare.

Aşadar, volumul al treilea, *Atelierele*, apărut în condiții de libertate în 1990, restituie versiunile inițiale (originale) ale poemelor deja absorbite în *Aripa secretă*, încît compararea textelor va oferi o ilustrare elocventă, aplicată, cu privire la omisiunile, substituțiile şi intervențiile pe text care făceau o operă publicabilă, şi, din contră, sînt indicative pentru ceea ce nu putea trece de standardele cenzurii.

„Jocul" acesta forțat, dramatic, tragic chiar, i-a garantat autoarei publicarea cărții, deşi N. Manolescu, drastic în judecata emisă, califică drept foarte discutabilă strategia lui Florin Mugur, acuzat de blocare în rudimentele mentalității

cenzurii care se practica în „obsedantul deceniu”, iar apariția culegerii, în acele circumstanțe, o „farsă”.[126] Cum am arătat, autoarea n-a fost de aceeaşi părere nici atunci şi nici cînd şi-a reeditat volumul.

Recursul la scenariul parabolic îi este comun şi lui Matei Vişniec (ca şi altor colegi precum Petru Romoşan şi Ion Mureşan), din a cărui poezie nu lipseşte nici protestul politic exprimat în mod nemediat.

În primul ciclu din *Aripa secretă*, cu un titlu cvasi inofensiv, *Anul acesta cireşele*, tonul pare studiat încît să se mențină la un nivel convenabil pentru criteriile cenzurii. Deşi cartea se deschide cu un poem omonim cu titlul ei, semnificația sintagmei titulare rămîne obscură, efect pe care poeta nu îl perpetuează la începutul ciclului ulterior, denumit tot *Aripa secretă*. Acest al doilea şi ultim ciclu, cel mai consistent, este aşa-zicînd „prefațat” de o notă a Marianei Marin, în care ea leagă subtil clandestinitatea Annei Frank („victimă a obtuzității spirituale care s-a însoțit de atîtea ori în istorie cu moartea”,[127] refugiată în „aripa secretă” a clădirii din Amsterdam, de unde va fi deportată în lagărul nazist de la Bergen-Belsen), de propriul destin, într-o lume frapant de asemănătoare, „într-o Europă nu mai puțin contradictorie şi neliniştitoare, grăbită parcă să reintre într-o altă zodie întunecată”. Pentru a nu trezi suspiciunea cenzurii, autoarea ține să precizeze că poemele sale reprezintă o operă de ficțiune, proiectată doar ca să imagineze destinul Annei Frank salvată din lagăr şi continuîndu-şi viața ca scriitoare.

În mod indirect, poeta se „reîncarnează” în această victimă a nazismului, ajunsă la maturitate şi care ar fi reflectat în

[126] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*…, vol. I, *Poezia*, p. 384.

[127] Mariana Marin, *Aripa secretă*, Cartea Românească, Bucureşti, 1986, p. 19.

literatura pe care ar fi scris-o un alter ego ideal, cu care vocea lirică din carte se identifică, intrînd în „rolul" personajului Anna ca într-o piesă de teatru tragică şi asumîndu-şi un discurs şi o retorică specifice: „Destinul Annei Frank a rămas multă vreme un fel de seismograf de tip moral şi un semn de întrebare".[128]

Deci, poemele iniţiale aduc cîteva note biografiste, identificabile în elegia erotică delicată, fie cu personaje de basm (*Poem de dragoste*), fie pe teme mai larg existenţiale (*Mantaua unui poem de dragoste*, *Scaieţi verzi*), anunţînd în ultima citată un fel de relaxare a obsesiilor, în aşteptarea cuceririi unei sperate libertăţi interioare. Dar nu poate să nu surprindă un text precum *Definiţie*, în care autoarea se simte parcă obligată să explice propria accepţie despre sensul cuvîntului „pace" din bizara prezentare de pe coperta cărţii ei, alegere care o va fi tulburat destul de mult: „Dincolo de ipocrizia / cu care unii au înconjurat cuvîntul pace, / l-au umilit prin toate dezacordurile, / i-au rîs în faţă, / l-au mituit pe ascuns, / l-au îndepărtat de adevărata lui semnificaţie, // e plînsul meu / care nu se vede".[129]

Ca să intre în rol, Mariana Marin reparcurge în primele poezii episoadele biografice cunoscute ale personajului ei, ipostaziat în decorul simplificat al mansardei din Amsterdam, iar dacă în *Poemul. La 13 ani* deosebirea dintre vocile lor e indubitabilă, în *Prinsengracht 263* discursul nu are un emiţător la fel de uşor de identificat, cele două identităţi părînd că s-au contopit. Conştientă de acest artificiu, poeta mizează pe el pentru a-şi transcrie pe pagină propria confesiune, protejată de redutabilul „travesti".

O ambiguitate atît de fertilă dă naştere unei poetici a vocilor cu diverse strategii. Astfel, poeta are mai multe opţiuni:

[128] Idem.
[129] Idem, *Definiţie*, în *Aripa secretă*, p. 15.

să se adreseze direct personajului la persoana a II-a singular, asigurînd-o de înțelegerea ei consolatoare care vine din experiența existențială, mai degrabă decît dintr-una pur intelectuală (*Elegie*), sau să recurgă la persoana a III-a, cu intenția unei duble obiectivări, mai întîi față de ea însăşi şi apoi în relație cu povestea „împrumutată", ca-n *Terapeutică din anii ciumei brune*. Sau să creeze cadrul unui posibil dialog între poeme: în *Îmi vorbeşte Anna Frank* sau *Vorbeşte Anna Frank* vocea e a protagonistei din jurnal, dar – din nou – cu posibilitatea dedublării identității, aşa cum se întîmplă în ultima poezie citată, unde masca asigurată de titlu îi permite autoarei să treacă la persoana I enunțuri cu referent în dezastrul social al anilor '80, fără ca textul să fie eliminat de cenzor din cuprinsul cărții: „Diseară se va stinge din nou lumina. Camuflajul ferestrelor. / Mi-e frig. Mi-e frică. Sînt paralizată. / La capătul puterilor".[130]

Treptat, poeta îi transferă interlocutoarei sale ideale forme şi imagini recurente ale propriului imaginar, ceea ce explică reluarea unor sintagme cheie din producția ei poetică, dar şi a unor idei care țin de mecanismele literare. Se detaşează în aceste contexte opțiunea pentru prerogativele privirii, în detrimentul puterilor ficțiunii:

> Un război de o sută de ani / la întretăierea drumurilor comerciale, / – ştiai ce te-aşteaptă! Iată-te deci, Anne Frank, / rotind uşor maşinăria privirii bolnave […] / Să opreşti ficțiunea pe treptele castelului de apă / de la sfîrşitul a două războaie […] / Sau (mai bine) să porneşti maşinăria privirii / în mansarda în care te ascunzi / spre spaima şi freamătul celor care te citesc?[131]

Un poem precum *Asistență de noapte*, apărut mai întîi în *Cinci*, pune o problemă fundamentală pentru poezia Marianei Marin, aceea de a stabili – parafrazînd-o pe poetă – gra-

[130] Idem, *Vorbeşte Anna Frank*, în *op. cit.*, p. 58.
[131] Idem, *Castelul de apă*, în *op. cit.*, p. 24.

nița dintre adevărul din experiență şi cel din imaginație. Altfel spus, cîtă trăire autentică intră în poem şi cît artefact (tehnică poetică, retorică a suferinței sau a disperării): „Cît adevăr în experiență atunci? / Şi cît în imaginație?”.[132] Comentînd deja primul volum al colegei sale de generație, Ion Bogdan Lefter sesizează cu acuitate tensiunea singulară pe care acest raport o implică în poezia Marianei Marin:

> Impactul de neocolit dintre aceste două extreme – implicarea totală a confesiunii directe şi detaşarea manipulării lucide a poeziei – dă versurilor Marianei Marin un dramatism remarcabil, ieşit din efortul de a păstra nealterată confesiunea în fața grilei trădătoare a poeziei. […]. Scepticismul celui care, ştiind totul despre poezie, ştie că poezia nu poate spune «totul» se loveşte de sentimentul (motivat în ordine morală) că «trebuie» spus totul.[133]

Cum am mai notat, tot obsesia de a spune totul despre realitatea existențială decide şi recursul la mijloacele intertextualității. Astfel, un titlu complicat precum *Sondekommando* propune un poem despre monstruozitatea complicității cu puterea criminală, imputabilă individului comun, manipulat de istorie şi inconştient de colaboraționismul pe care-l perpetuează. Mecanismul pervers apare explicat indirect, prin intermediul unui fragment citat din *Mother Night* de Kurt Vonnegut, în chip de notă. Vocabula din titlu denumeşte, aşadar, un detaşament special format la Auschwitz din prizonieri care trebuiau „să-i însoțească pe condamnați spre camerele de gazare, iar apoi să le tîrască trupurile afară”, urmînd să fie la rîndul lor uciși.[134] Pornind de la acest element de reconstituire istorică, trecut într-o notă de subsol, poeta găseşte un corespondent pentru situația apropiată de lumea proprie,

---

[132] Idem, *Asistență de noapte*, în *op. cit.*, p. 28.
[133] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, p. 98.
[134] Mariana Marin, *Sondekommando*, în *Aripa secretă*, p. 29.

simulînd că discursul se menține în rama poveştii antinaziste: „Cărătorii de cenuşă de azi, / viitoarea cenuşă de mîine, / noi am întrecut în splendoare Inchiziţiile de altădată / (chiar dacă uneori – pe la începuturi – / le-am plîns din pudoare la piept, sărutîndu-le dreapta). / Sinucigaşi în slujba sinucigaşilor”.[135]

Imaginea obsesivă a „întretăierii drumurilor comerciale” revine (a cîta oară?) şi-n poemul *Amsterdam*, acumulînd noi valenţe semantice, în prelungirea celor deja menționate, şi conotînd răscrucea – în sens existenţial şi literar –, cu alte cuvinte fundătura, drumul disoluției, pe care fiinţa se pierde ca-ntr-un labirint: „Tu spui aici e locul unde pierind se scrie / acelaşi vers hrănindu-se din tine şi barbar. // Hilară mi se pare azi rătăcirea ta. / Hilară şi viaţa, lipsită de noroc”.[136] Poemul este reluat în *Atelierele*, ca *Elegie XVII*.

Poeziile din volume sau cicluri diferite comunică multiform între ele, precum *Elegie* din *Aripa secretă* (reluată fără variații în *Atelierele*) cu *Limba scrisă sub pleoape*, completînd împreună o definiție personală a poemului. Acestuia nu numai că i-a trecut vremea în care a fost autoreflexiv şi desprins de realitatea imediată şi de trăirea autentică, dar ireversibil este acum şi timpul atitudinilor romantice. Inclussiv „complexul neo-romantic” pe care îl afişase poeta în prima carte apare acum negat, mai întîi prin rescrierea lucidă a unui distih eminescian în *Elegie* („E dusă vremea / ce fruntea-mi de copil voia să ardă”),[137] precum şi prin recunoaşterea în cheie critică a acelui „patetism puțin «peste marginile admise»”, despre care pomeneşte în *Mesaj către Anne*.[138] Versul din *Elegie* intră, deci, în dialog cu *Trecut-au anii…* în pasajul: „Poveşti şi

[135] Idem.
[136] Idem, *Amsterdam*, în *op. cit.*, p. 31.
[137] Idem, *Elegie* [*E dusă vremea*], în *op. cit.*, p. 41.
[138] Idem, *Mesaj către Anne*, în *op. cit.*, p. 66.

doine, ghicitori, eresuri, / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară, / Abia-nțelese, pline de-nțelesuri”.[139]

Spre deosebire de contextul eminescian, accentul cade pe stingerea ardorii, care anunță o vreme a resemnării, foarte diferită de vîrsta eresurilor copilăriei din textul-oglindă, şi, în continuarea versurilor din *Limba scrisă sub pleoape*, pe un prozaism al realității (şi implicit al scriiturii), împins pînă la sordid: „E dusă carnea suplă din cuvinte / şi iar ne vrea / noroiul peste care se întinde”.[140]

O altă *Elegie*, reluată şi ea în volumul ulterior, îi anticipează semnificația titlului acestuia din urmă. Explorarea realității este şi un drum către sine, o introspecție în propria conştiință, îi mărturiseşte poeta Annei Frank: „Eu am avut curajul de-a lucra la rădăcina Răului, / de a deschide acolo atelierele / «celui care vrea să se apropie de sine», / celui care nu vrea să cucerească decît adevărul său”.[141] Generalizarea temporală din versul final, în versiunea din *Aripa secretă*, impusă probabil de cenzură, e înlocuită în versiunea originală, apărută în cartea următoare, de o determinare stringentă, acută („de pe acum”), care aduce în prezentul imediat o interogație deja problematică precum: „Auzi şi tu viscolul care ne spulberă [de pe acum] viitorul?”.

Prin urmare, motivul simbiozei dintre cele două „personaje” feminine este legat de tragedia viitorului lor confiscat. Complicitatea lor nu e un simplu subterfugiu retoric, ci, din partea poetei, o nevoie interioară de a se autoanaliza şi autoproiecta într-o imagine exemplară, atît de profundă şi cuprinzătoare încît să reverbereze într-o sinteză a temelor operei ei – suferința, moartea, revolta împotriva sistemului –, ceea ce a ajutat-o să-şi disciplineze şi limpezească propria

[139] Mihai Eminescu, *Trecut-au anii*, în *Poezii*, *ed. cit.*, p. 171.
[140] Mariana Marin, *Elegie* [*E dusă vremea*], în *Aripa secretă*, p. 41.
[141] Idem, *Elegie* [*Tu nici nu ştii*], în *op. cit.*, p. 43.

poetică. În fine, alte trei texte, care au suferit modificări la includerea lor în prezentul volum, apar în forma autentică în cel amînat în timpul comunismului.

În *Textul care a privit la stînga, apoi la dreapta* substituțiile sînt semnificative, din nou, tocmai pentru modul în care trebuiau cifrate mesajele literaturii în „epoca foiletonistică". De pildă, versul „normalizat", „Acela – povestea înfrigurată Margot, în seara mansardei",[142] suna în original, în afara scenariului despre Anna Frank, foarte diferit, dar mult mai verosimil în raport cu realitatea contingentă: „Dictatorul – povestea înfrigurat un prieten".[143] Iată, deci, că subiectul micii narațiuni era imposibil de numit în maniera în care a făcut-o Mariana Marin în versiunea necenzurată. Textul glisează, deci, într-un metatext, sau mai degrabă, într-o *mise en abyme* despre rosturile poeziei (literaturii) în vremea dictaturii, codificat în *Aripa secretă* pînă la o aluzivitate care să-i asigure acceptabilitatea.

Îmblînzirea poemului începe încă din titlu în *Racul*, inclus în *Atelierele* ca *Racul istoric*, propus – adică – acolo vădit în cheie politică. Evident că-n prima versiune, discursul nu este adresat Annei, deci era firesc ca numele să nu apară la sfîrşitul primului vers. De asemenea, deicticele nu indică un „tu" care să se refere la personajul jurnalului, ci un „noi" mult mai concret, denumind atît pe cititori, cît şi pe poetă. Citez, indicînd între paranteze diferențele din orginal în versurile centrale, în acest poem despre incapacitatea maselor de a reacționa în fața răului istoric: „Floare a morții indiferența ta, Anne. / [Ne retragem] Te retragi din lume cu perseverența racului. / [Îl lăsăm] Îl laşi pe el, / să aibe el dreptatea, / să [ne] te îngroape el

[142] Idem, *Textul care a privit la stînga, apoi la dreapta*, în *op. cit.*, p. 51.

[143] Idem, *Textul care a privit la stînga, apoi la dreapta*, în *Atelierele (1980-1984)*, p. 76.

în liniştea serii, / să se bucure el de mirosul [nostru] tău / cînd i se deschid călimări / şi [ni] ţi se bat în cuie cuvintele, flori ale morţii".[144] Ultimul vers vizează cenzura…, iar ideea mormîntului în „liniştea serii" este un alt ecou eminescian.

În schimb, titlul corectat, *În aripa secretă*, intră într-o relaţie (chiar dacă nu una dintre cele mai canonice) pe care o putem numi, pe urmele lui Dällenbach, „auto-textuală" cu cel din *Atelierele* (*Casa morţii*), sugerînd că mansarda simbolică dintr-o aripă a clădirii din Amsterdam, ca şi lumea în care a trăit Mariana Marin, era o (anti)cameră a morţii. Încă o dată s-a optat în versiunea publicată în timpul regimului pentru încifrarea titlului, incomprehensibil în absenţa notei explicative de la începutul volumului, voalîndu-l pe celălalt, mult mai „tranzitiv". De fapt, sintagma „casa morţii" avea şi un sens mai restrîns, conducînd la o tematică aşa-zis feminină, şi anume, la o dramă extinsă a feminităţii din acei ani întunecaţi. Protestul poetei se exprimă prin opţiunea îndîrjită de a aduce pe lume doar copii de hîrtie, refuzînd astfel să se supună încălcării propriului drept la intimitate, perpetuată de regim ca politică de stat: „Între voi n-au mai rămas / decît aceşti copii de hîrtie / care traversează dimineaţa străzile. / Refuzul de-a continua altfel specia, / de-a fi o casă a morţii / într-o altă casă a morţii".[145]

În ultimul volum, *Atelierele (1980-1984)*, cu poezii compuse în anii '80 (de fapt, al doilea care ar fi trebuit să apară), multe dintre poeme reprezintă – cum am anticipat – versiunile necenzurate ale pieselor de rezistenţă din cărţile anterioare şi, inclusiv, din grupajul cuprins în *Cinci*, organizate în trei cicluri: *La întreţăierea drumurilor comerciale*, *Elegii* (douăzeci la număr, unele figurînd înainte cu alte titluri, plus *Limba scrisă sub pleoape*) şi ciclul care dă şi titlul plachetei, *Atelierele*.

---

[144] Idem, *Racul*, în *Aripa secretă*, p. 64. Pentru versiunea necenzurată, cf. idem, *Atelierele (1980-1984)*, p. 192.

[145] Idem, *În aripa secretă*, în vol. *Aripa secretă*, p. 71.

Protestul etic, politic – fără doar şi poate – este formulat în majoritatea poemelor în mod explicit, categoric. Proporţiile dezastrului social şi uman sînt direct transcrise în vers, putîndu-se vorbi de o literatură rezistenţială în raport cu puterea, dar şi cu canoanele de acceptabilitate ale literaturii perioadei. Sentimentul disperării, al nevrozei şi rezistenţei ajunse la capăt predomină. Toate acestea explică interzicerea publicării cărţii pentru o perioadă de timp relativ lungă.

Fiecare ciclu apare precedat de un epigraf, dintre care, poate cel mai incisiv în accepţie morală este primul, un distih al Terezei Culianu din *În iarba verde*, cu trimitere directă la o temă deja exprimată anterior, cea a maculării şi a corupţiei, presupunînd o complicitate amplă, generală, nu doar în rîndul celor care încarnează sursa răului, dar şi a celor care o întreţin cu tăcerea lor: „Blăniţă albă altădată, / tare eşti tu încleiată".

Dedicînd cartea „Prietenilor", celelalte două cicluri poartă ca moto-uri versuri a trei dintre colegii de generaţie, cel din Stratan fiind extras dintr-un context deja comentat, interpretabil în cheie etic-politică, iar cele preluate din Ghiu şi Iaru avînd primul o accepţie existenţială în sens mai extins, al doilea provenind din finalul poemului de dragoste *Aer cu diamante*. E interesant de observat că nu atît versurile poetei tind să se contamineze de cele fără mesaj în sens moral din poemele colegilor, ci că, paradoxal, se întîmplă un fenomen contrar.

Astfel pasajul din Iaru, „şi restul cuvintelor pînă la moarte", se pătrunde de mortificarea şi alienarea din lumea poetei,[146] ca şi distihul din Ghiu, „Scriu un poem cu latura de 1 metru / de pe care să mă arunc" (*Poem*). În schimb, cele două versuri strataniene („Aici, unde noi am ajuns, este mai bine ca binele. / Egali în prostie. Aici este finele") din a treia

[146] Florin Iaru, vers din *Aer cu diamante*, în Mariana Marin, *Atelierele (1980-1984)*, p. 44.

parte a *Pentameronului* publicat în *Cinci* – împreună cu poezia din care am citat mai sus a lui Ghiu – fuseseră scrise pe aceeaşi lungime de undă şi stil, apropiate – deci – de filonul moral şi politic al autoarei.[147] Cu toate că Stratan, ca şi Ghiu, a scris mai puţin decît ceilalţi colegi de generaţie o poezie orientată către acel tip de realitate, în moto-uri Mariana Marin decupează cu precizie versuri care afirmă de fapt unitatea de program poetic şi de atitudine existenţială a acestei promoţii literare, care a respins compromisul cu puterea politică într-o manieră mult mai netă în comparaţie cu generaţiile imediat anterioare ei.

Dintre „compoziţiile" noi, o superbă erotică pe tema morţii, *Plasa de apă*, din care a dispărut orice accent retoric, e precedată de cîteva versuri afine de Paul Celan din *Cîntec pentru o doamnă în umbră*, iar printre „prietenii" contemporani, autoarea le acordă un loc special în *Fără ei* poeţilor germani din România, care tocmai publicaseră în 1982 culegerea de versuri deja amintită, *Vînt potrivit pînă la tare*. M. Marin recunoaşte în poezia implicată politic a poeţilor germani formaţi şi afirmaţi cu puţin înaintea generaţiei '80 un model direct de atitudine intelectuală faţă de realitatea concretă, socială, un impuls formator al spiritului civil, atît de necesar, şi în care află o solidaritate fraternă, ideală sau reală, pentru propriul demers.

Referinţa intertextuală trebuie asociată altora deja menţionate în acest început de analiză a volumului, întrucît, alături de *Scrisorile lui Emil* [Hurezeanu] toate acestea formează o constelaţie a afirmării spiritului liber, contestatar şi în explicită opoziţie intelectuală cu regimul politic din România comunistă: „Fără prietenii mei – tinerii poeţi germani din România – / subiectivitatea şi-ar mai fi supt şi acum degetul / în faţa realităţii. / Uşor nătîngă şi îngrozită de

[147] Bogdan Ghiu, versuri din *Poem* şi Ion Stratan, versuri din *Pentameronul*, în Mariana Marin, *op. cit.*, p. 73.

propria sa umbră, / n-ar fi înțeles niciodată de ce / poezia a fost invadată de mirosul măcelăriilor / şi al sălilor de disecție cu program continuu. / […] / «Ceea ce sînt» ar fi deschis prea tîrziu ochii / spre «Ceea ce sîntem»”.[148]

Mariana Marin nu se mulțumește să înregistreze realitatea sumbră, sordidă, care o înconjoară, ci trece la demascarea sistematică a acesteia. În *Ieşirea din criză*, sloganul vehiculat în titlu este denunțat şi deconstruit în tonalitate crudă, grotescă, şarjînd replicile pînă la tonul tiradei, pe o scenă a istoriei agonice, căreia se încearcă să i se smulgă măştile înşelătoare: „Ce inutilitate, ieşirea din criză! / Ce farsă! […]. / Vom rămîne toată viața cu viermele ăsta harnic / (un fel de cancer al pielii) / care a început să ne atace intimitatea”.[149] În plan individual, „farsa”, agresiunea socială torturează pînă la paroxism şi dezechilibru mintal: „… şi rămîn aici, în S-E, / chicotind în fața atrocității”. Eul se transpune într-un personaj de spital psihiatric, imagine emblematică a societății totalitare, supus unei cure de spălare a creierului, precum anumite personaje din teatrul lui Matei Vişniec.

Iată, deci, că Mariana Marin recurge la punerea în scenă nu pentru a relativiza sau masca sentimente intime, ci pentru a denunța oroarea generalizată, bine camuflată de mecanisme sociale perverse, iar criza interioară, nerecunoscută ca atare, îşi descoperă proporțiile monstruoase grație lucidității vocii „narative”. În timpul „terapiei”, persoana a treia devine brusc persoana întîi a tristei „reprezentații”:

> Nu vrei să încercăm metoda clasică Schultz / pentru combaterea insomniei, spui tu. / «Stai calm, relaxat. / O linişte plăcută te cuprinde. / Un somn plăcut te cuprinde. / Pleoapele sînt grele ca de plumb. / O linişte plăcută mă cuprinde. Sînt calm, relaxat». / Ce farsă, inutilitatea! Ce criză! / Şi ce atroce grohăit.[150]

[148] Mariana Marin, *Fără ei*, în *Atelierele (1980-1984)*, pp. 35-36.
[149] Idem, *Ieşirea din criză*, în *op. cit.*, p. 37.
[150] *Ibid*., p. 39.

Nu se poate şti cu exactitate unde se află graniţa dintre abilitatea poetică şi transformarea suferinţei în trăire autentică, însă efectul de realitate este unul pe deplin verosimil. Tot astfel, în *Scrisorile lui Emil*, rezistenţa interioară găseşte puncte de sprijin doar în încrederea în propria poezie: „Experimentam totul febril. / Totul trebuia să se întîmple – îmi spuneam / şi în afara încrederii mele dureroase în poezie / nu mai rămînea niciodată nimic în zaţul zilei”.[151] Dar confesiunea directă, potrivită cu formula corespondenţei private, amicale, se comunică la imperfectul estompat al memoriei, care ţine deja de un trecut pe cale să se îndepărteze. Astfel, versurile finale adresate lui Emil Hurezeanu, colegul autoexilat în 1982 (data respectivă apărînd precizată între paranteze), sună peste timp ca o teribilă şi sarcastică premoniţie: „La Meyerling, / în pragul unei sinucideri imperiale. / În Torida, îţi amintesc, / sinuciderea unui creier la marginea imperiului // sub pămîntul tot mai lucid // cînd putregaiul ochilor mei bolnavi / e mîncat de porci în sîngele zorilor”.[152]

Aceeaşi atmosferă, decupată cu realismul necruţător specific acestui volum, compus din frînturi epice ale unor amintiri concrete, se încheagă în poemul *Poeţi, pictori, prozatori (cel mai frumos poem de dragoste al lumii)*, unde îi regăsim din nou pe prietenii poetei, colegi de generaţie literară, în atelierul pictorului Ion Dumitriu, martori ai unei istorii suspendate tragic, amînîndu-le destinele creatoare.

În cronica sa la volumul de faţă, Ion Bogdan Lefter povesteşte amănuntele concrete ale întîlnirii grupului în acea împrejurare, în care discutaseră despre condiţia lor şi a realităţii tot mai aspre a acelor primi ani ’80,[153] „datele” respective trecînd în atmosfera poemului, ca una dintre cele mai ilustrative modalităţi ale tranzitivităţii literaturii Marianei

[151] Idem, *Scrisorile lui Emil*, în *op. cit.*, p. 88.
[152] *Ibid*., p. 89.
[153] Ion Bogdan Lefter, „Adevărul vieţii de dincolo de text”, în *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, pp. 101-104.

Marin, poetică extrem de fidelă în raport cu cotidianitatea imediată, biografică. Forma dialogică a textului repropune același efect de realitate desprins din episodul concret al întîlnirii, transcris însă cu tonul inciziei glaciale: „Sentimentul că totul bălteşte – chiar tu o spuneai. […]. / Sentimentul că totul a murit şi sîntem paralizaţi / că au apărut în suflet scursurile şi şobolanii; / că supurăm fix şi harnic deodată; / că ni s-a grefat totul direct pe subconştient, / direct pe nervul optic”.[154]

Piesa de rezistență care încheie cartea mai coboară o treaptă spre sentimentul stingerii energiei vitale, iar parcursul „atelierelor”, cărora poeta le atribuise cîndva sensul unor explorări în căutarea de sine și a adevărului propriei ființe, se sfîrșește cu revelația inutilității experienței poetice trăite. Vocea care însoțește cititorul din primul volum se retrage de pe scena tumultuoasă a piesei, ca un Cațavencu agonic, rămas singur, rostind grotesc ultima replică fără să mai anunțe reconciliant începerea unei petreceri, ci primele acorduri ale unei muzici funebre, la care participă și un alt vers din meditația amară *Trecut-au anii*: „O, ceas al tainei asfințit de seară // Căci orice e poem a fost uitare / și stingere-n cenușa care l-a aprins // Muzica! Muzica!”.[155] Asocierea contrastantă, Eminescu-Caragiale, specifică mai multor poeți ai generației, are și aici rolul de a adînci valența satirică a textului în puncte de maximă tensiune ale lui.

În cadrul producţiei poetice a „moraliştilor-orgolioşi”, primele volume ale Marianei Marin şi ale lui Matei Vişniec (într-o anumită măsură e şi cazul lui Petru Romoşan) adoptă formula unui narativism placat pe scenarii parabolice cu semnificaţii etice, morale şi adesea politice, epurate la Vişniec de orice urmă de retorică, acesta lăsînd iniţiativa unui „narator” fals inocent, depăşit de stranietatea în care

[154] Mariana Marin, *Poeți, pictori, prozatori (cel mai frumos poem de dragoste al lumii)*, în *Atelierele (1980-1984)*, p. 90.
[155] Idem, *Atelierele*, în *op. cit.*, p. 105.

plonjează, personaj care înregistrează detaşat, aparent neparticipativ întîmplări absurde. Viziunea sa teatrală este generalizată în economia operei, iar recursul frecvent la parabolă apare stimulat de joc (absent însă la autoarea *Atelierelor*) şi ceremonial. Mariana Marin, în schimb, are meritul de a fi împins la limită poezia realului cotidian, aspirînd la o tranzitivitate a socialului care să se apropie cît mai fidel de imaginea fotografică sau cinematografică.

# CAPITOLUL IV
# „Travestiuri" intertextuale, înlănțuiri de *performance*-uri şi duble măşti în poetica lui Mircea Cărtărescu

## IV.1. Cosmogonia, ludicul „întors", „jocurile mecanice" şi virtualitățile operei viitoare

Mircea Cărtărescu este autorul unei poezii predominant tranzitive, a „realismului biografic",[1] deschisă amplu spre totalitatea cosmică, creatorul unei poezii discursive, orale şi deopotrivă livreşti, descriptive, expansive şi „extensive",[2] în fine, a ceea ce s-a numit în estetica literaturii optzeciste „poezie totală". Versurile sale sînt produsul unei regii sofisticate şi a unei manipulări experte a convenţiilor literare, dovedind o virtuozitate combinatorie – lexicală şi stilistică – cu totul remarcabilă în ansamblul generației '80.

În cazul operei sale poetice, precum şi-n al celei a lui Matei Vişniec, în volumele care aparțin cronologic optzecismului, cîte trei publicate de fiecare pînă în 1985, se profilează deja trăsături ale postmodernismului, variat ilustrat ulterior în poezia ambilor, scrisă pe parcursul anilor '90 şi 2000.

Cît îl priveşte pe Mircea Cărtărescu, trebuie făcută precizarea că *Dragostea,* deşi publicată în 1994, este o culegere

[1] Mircea Cărtărescu, „Realismul poeziei tinere", în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, pp. 119-121: 120.

[2] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, p. 135.

compusă, de fapt, între 1984-1987. *Levantul*, apărut în 1990, reprezintă o operă care depăşeşte cu atît mai mult optzecismul, nu doar în sens cronologic, indicîndu-i apartenenţa deplină la postmodernism. În alt plan, cartea deţine o pondere substanţială pentru stabilirea mizelor intertextualităţii în cadrul oricărei analize a poeziei autorului care se doreşte completă. Întregeşte profilul poetului, diversificîndu-l cu trăsături şi atitudini noi, post-optzeciste, dar diferite decît cele prezente în *Levantul*, volumul mai recent *Nimic*, apărut în 2010, dar alcătuit din poeme ale perioadei 1988-1992. Pe scurt, în demersul care urmează, mizele intertextualităţii şi ale jocului, numeroase şi „distribuite" în planuri stratificate, simultane, angrenînd la rîndul lor desfăşurări panoramice, totalizatoare, vor fi explorate în întreaga operă în versuri a lui Mircea Cărtărescu, aşa cum se va proceda în capitolul următor şi cu prezentarea poeziei lui Matei Vişniec.

Prima carte, *Faruri, vitrine, fotografii*, editată în 1980 şi care obţine premiul de debut al Uniunii Scriitorilor – după ce autorul îşi văzuse pentru prima oară publicat *Poemul de dragoste* (nereluat ulterior în volum) în *România literară*, în cunoscutul medalion dedicat de Nicolae Manolescu tinerilor „Poeţi studenţi din Bucureşti",[3] – reprezenta deja o prefigurare a multora dintre potenţialităţile viitoare ale poeziei sale. Volumul anticipează, ca şi-n cazul altor colegi de generaţie, elemente postmoderne, revelînd în acelaşi timp reminiscenţe ale unor modele rapid depăşite, chiar vehement contestate mai tîrziu, într-o poetică aflată încă în faza căutărilor fertile.

Privită în ansamblu, succesiunea eterogenă a celor cinci cicluri care alcătuiesc *Faruri, vitrine, fotografii* propune o complementaritate proteică, ilustrativă şi pentru tendinţele mai puţin sau altfel frecventate în anii următori, precum cea din primul ciclu, *Căderea*.

[3] Nicolae Manolescu, „Poeţi studenţi din Bucureşti", în *România literară*, XXI, nr. 20, 18 mai 1978, pp. 4-5.

Mai degrabă decît să reprezinte două vîrste poetice, cum apreciase Andrei Bodiu,[4] aceste cicluri deschid calea către direcţii distincte din poezia cărtăresciană. Autorul va continua să scrie despre tentaţia cuprinderii totului şi să se raporteze constant la o perspectivă cosmică, desigur, modificînd tonul, proporţiile dintre elementele care intră în ecuaţia lirică, figuraţia din poeme etc.

Primele explorări coerente cu ambiţia constantă de cuprindere a totalităţii, atît de caracteristică literaturii lui Cărtărescu, se conturează deja în acest text amplu în şapte părţi, cifră recurentă în structura poemului *Totul* din volumul eponim, care „aduc în scenă" în mod simbolic o geneză, o adevărată cosmogonie, plăsmuită pe principii geometrice de ascendenţă barbiană şi stănesciană. În interiorul generaţiei sale, numai Ion Stratan mai încercase un asemenea demers, întemeindu-şi cosmogonia în spaţii acvatice şi minerale. Cea cărtărescian ă este una terestră, iar tonul oracular, grav se converteşte în final, printr-o bruscă contrazicere a orizontului de aşteptare al cititorului, în inflexiuni apăsat colocviale, printr-o revenire la concretul imediat, prozaic şi anunţînd prăbuşirea, degradarea, reversul genezei, sau, cu termenul din titlu, „căderea". Contrapunctul final de-dramatizează în mod voit tonul oracular din restul poemului: „Toamna s-a cărăbănit, dracu s-o ia, / şi nu mai putem să mergem la o bere. [...]. alchimia nu mai duce la nimic, dracu s-o ia / căci în ampulla niciodată un prunc / ci aceeaşi sibilă".[5]

Dar spectacolul facerii este grandios, are anvergura şi figuraţia enormă specifică unei cosmogonii, care este în acelaşi timp şi o naştere a poeziei, presupunînd o revizitare a

[4] Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Aula, Braşov, 2000, p. 16.

[5] Mircea Cărtărescu, *Căderea*, în *Faruri, vitrine, fotografii*, Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 34.

unor toposuri, sintagme, modele metrice ale liricii premoderne, dar şi paşoptiste, apoi eminesciene, trecînd prin tipare interbelice (Barbu, Arghezi, Bacovia) şi, în fine, postbelice (Nichita Stănescu şi Leonid Dimov). Înainte de *O seară la operă* şi *Levantul*, *Căderea* exhibă cîteva dintre potenţialităţile şi preferinţele intertextuale constante din poezia de mai tîrziu.

Urmărirea de către cititor al acestui scenariu la scară cosmică presupune parcurgerea etapelor ivirii şi închegării materiei, simultană cu o metamorfoză a formelor fluide, antrenate într-o perpetuă curgere, şi cu o evoluţie cromatică de asemenea completă, aşa cum a demonstrat într-o analiză a poemului Ion Bogdan Lefter,[6] remarcînd trecerea de la nuanţele reci pînă la cele incendiare ale spectrului. Procesul organic şi alchimic ascultă de un simbolism precis, dens, îmbogăţit de sugestii mitice. Aici perspectiva este încă predominant vizuală, în vreme ce în articolul său de peste cîţiva ani, „Cuvinte împotriva maşinii de scris", Cărtărescu anunţa că trăsătura noii poetici, cea postmodernă, avea să marcheze transgresarea dinspre vizual spre auditiv.[7] Această

---

[6] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, pp. 182-189.

[7] Mircea Cărtărescu, „Cuvinte împotriva maşinii de scris", în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, reluat în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, pp. 115-118. Cît priveşte dorinţa poetului de a-şi edita poezia pe suport auditiv, acest lucru s-a realizat în anii 2000. Sînt de semnalat apariţia CD-urilor *Vreau să-mi spui, frumoasă Zaraza* (2009), care cuprinde fragmente în lectura lui M. Cărtărescu din *Levantul*, din tripticul *Nostalgia* şi din romanul *Orbitor*, precum şi versiunea completă a nuvelei care dă titlul acestui audiobook. Tot la Humanitas au mai apărut alte trei CD-uri cu opere în proză: *Parfumul aspru al ficţiunii* (2003), *De ce iubim femeile* (2005) şi *Ruletistul* (2011), ultima reprezentînd prima parte din *Nostalgia*, iar la

schimbare de accent de pe importanța de tip modernist acordată intenției vizuale pe predominanța auditivului va reprezenta unul dintre conceptele fundamentale ale poetului în raport cu ideea receptării operei postmoderne. O atare evoluție confirmă încă o dată inclusiv relevanța dimensiunii performative şi, prin aceasta, pertinența de a interpreta poezia generației ’80 sub specia *performance*-ului poetic:

> Eu însumi am visat să îmi «editez» poezia sub formă de casete cu bandă magnetică. Sînt un auditiv. [...]. Poezia celor mai mulți scriitori din generația mea pierde la lectura «cu ochii». Ea este produsul cenaclurilor, al unei anumite strategii orale, care o marchează în cele mai intime resorturi ale ei. Este un tip de poezie care ține cont enorm de public şi mai ales de cea mai ignorată trăsătură a poeziei în modernism: de voce, de vocea celui care a creat poezia.[8]

Revenind la *Căderea*, se observă că indistincția, ambiguitatea formelor şi structurilor se precizează treptat, plasma tuturor posibilităților se diferențiază, parcurgîndu-se apoi panta descendentă, spre ariditate şi prăbuşire. Una dintre figurile latenței, în care vegetează germenii totalității, dar şi imaginea poeziei ca sediu al perfecțiunii este urna greacă, imagine desprinsă din *Ode to a Grecian Urn* de Keats, cu care se încheie prima parte a poemului, inaugurată simetric de invocarea lirei, alt simbol orfic: „port în cioc discul în care / cu carnea ca a mărului şi epiderma volatilă, / mai puțin aspră şi mai cumpătată, / există toate lucrurile cu toate amănuntele lor. / acolo se poate întîmpla orice, dar nu se întîmplă nimic, / precum preafrumoasa urnă greacă”.[9]

---

Editura Casa Radio, *Levantul*, respectiv *Cîntul al XI-lea (variantă)*, (2004).

[8] *Ibid.*, p. 118.

[9] Idem, *Căderea*, în *Faruri, vitrine, fotografii*, p. 9.

În aceeaşi primă secvenţă, ca şi-n cele imediat următoare, se pot nota ecouri din scenariile abstracte ale lui Nichita Stănescu sau „personaje” (îngeri, păsări, „atleţii / vîslind în eter cu umerii candizi şi duri”) în ipostaze care amintesc în părţile II şi III atmosfera primelor volume ale aceluiaşi poet. Influenţa autorului celor *11 Elegii* a marcat, în fond, pe majoritatea poeţilor generaţiei, inclusiv pe Vişniec, în proporţii mai mult sau mai puţin consistente, pe unii la nivelul figuraţiei imaginare, pe alţii, prin poetica „necuvintelor”. Citez ocurenţe interpretabile din acest unghi din partea I:

> Aici punctul devine linie / care vălureşte şi procreează / şi semprăştie-n suprafaţă; / iar cînd faţa devine sferă, ea devine / toate feţele deodată, în aerul scund şi ivoriu. / iar cînd sfera devine ochi ea se distruge pe sine. // [...]. / Am cap de pasăre, însă nu sînt pasăre, / am trup de om, dar nici om nu sînt, / am ochi de aur desenaţi cu calamul, / desigur orbi.[10]

În ultimele două secvenţe, în care se consumă degradarea, iar metamorfoza cvasibarocă a manifestărilor ia forma instabilităţii regresive, a coborîrii în spirală spre regnurile larvar şi mineral, referinţele livreşti provin din sfera maleficului şi a monstruosului. De pildă, în partea a şasea, apariţia unui personaj precum Apemantus trimite la piesa shakespeariană *Timon din Atena*, fiind vorba de un filozof cinic şi mizantrop, în vreme ce Echidna, figură a mitologiei greceşti, e un monstru cu corp de femeie şi coadă de reptilă. Potrivit legendei, ea a fost ucisă de Argos cel cu o sută de ochi pentru că avea obiceiul să devoreze trecătorii. Atmosfera de sfîrşit de lume atrage în vortexul ei un vers al mitropolitului Dosoftei, „plângu şi mă tânguiesc când mă gândesc / la moarte”.[11]

---

[10] Idem.
[11] *Ibid*., p. 28.

Deja în acest fragment, lumea în descompunere, decăzută la condiția infernală, induce la activarea unei estetici a urîtului şi a răului, vehiculîndu-se un regim imaginar apropiat de cel afin arghezian („noroiul, putregaiul şi insecta" care „varsă licori şi vîsc pe ce-a fost crin"). În notă gravă, oraculară, precum cea din psalmi, se şi încheie acest tablou cu cîteva interogații neliniştite care-l vizează direct pe poetul-personaj, el însuşi damnat în propriul univers, constrîns să accepte „căderea": „Cine mă vrea, cine mă cere / cine mă arde, cine / îmi umple urechile şi rinichii şi glandele salivare / cu urlet?".[12] Tonul blestemului din partea finală a poemului este şi el apropiat de cel al psalmistului arghezian.

În ultima parte se consolidează perspectiva apocalipsei materiei, iar amorful, „mîlul", interpretabil şi-n sens psihanalitic, invadează toate spațiile, de la cele concrete la cele psihice, într-o exacerbare haotică a mişcării universale, supusă lichefierii şi forfotei indistincte dinaintea prăbuşirii finale. Apar invocați Robert Burton, autorul sumbrului şi scepticului tratat *Anatomy of Melancholy* (1606), scriitor afectat în realitatea biografică de-o patologie depresivă, iar în continuarea „distribuției" din părțile anterioare, personajul malefic Sycorax, care în *Furtuna* shakespeariană nu evoluează direct, ci e doar menționat în discursul altor personaje, încarnînd rolul de vrăjitoare (mama lui Caliban), antagonistă lui Prospero. Printre rînduri, citim o concluzie parțială: „adevărul este inadmisibil / în Maelström", ultimul element integrîndu-se perfect în scenariul infernal descris mai sus, după ce îl fascinase şi pe E. A. Poe, autor – de pildă – al prozei *A Descent into the Maelström* (1841). Urmează apoi o serie de referințe livreşti care atrage în text o întreagă demonologie, ce suprapune planului imaginilor de apocalips un plan suplimentar de rezonanță, simbolic, marcat în sens clasic-mitologic, foarte consistent.

[12] *Ibid*., p. 30.

La festinul diabolic participă aşadar Lucifer, dar şi locotenentul lui, Astaroth, demonii Adramalech Valafar şi Abadon (în text Abaddana, cel citat în *Apocalipsa Sfîntului Ioan*, ca fiind cel ce va conduce oastea abisului, compusă din miriade de lăcuste cu chipuri umanoide, cărora li se ordonă să-i chinuie pe oameni). Pe scena poemului defilează o cohortă coşmarescă de personaje şi obiecte de tortură, care amintesc de imaginarul lui Hieronymus Bosch, pictor, de altfel, citat de Cărtărescu în alte versuri ale sale: „şi harpiile urlă cu putere strivite-n ferestre. / aerul e plin de demoni, ţepuşe, căldări cu oţet / colţi, şevalete şi ghilotine / ruguri şi cleşti înroşiţi, scări şi roţi”.[13]

Complexitatea viziunii face loc şi unui citat cu sens metatextual, decupat din Pliniu cel Tînăr, demonstrînd forţa şi capacitatea cu care autorul poate articula şi controla un univers poetic multicompartimentat, presărat în acestă primă „partitură” importantă din operă într-un mixaj interesant cu sugestii clasic-mitologice şi cu reminiscenţe moderniste şi tardo-moderniste: „Non enim excursius his ejus / sed opus ipsum est” (Aceasta nu este o digresiune de la opera principală, ci opera însăşi). Atît sursa cît şi mesajul cad la fel de imprevizibil în economia textului, în acest poem programatic în raport cu tot ce va urma în literatura lui Cărtărescu şi care anunţă deja obsesia totului, ca şi o forţă imaginativă ieşită din comun.

O altă trăsătură anticipatoare, prezentă în *Căderea* şi apoi în toată poetica ulterioară, constă în îmbinarea manierismului scriiturii – plăsmuit în acest prim stadiu prin reciclarea neironică şi neparodică a multor stimuli din tradiţia poetică anterioară, autohtonă şi străină din toate timpurile – cu vizionarismul de factură romantică (de unde pasiunea pentru viziuni cosmogonice, pluralităţi de lumi şi regnuri aflate în continuă metamorfoză).

[13] *Ibid*., p. 33.

Următoarele două cicluri, *Calea regală* şi *Fotografii*, prefigurează alte direcţii şi tematici pe care le vom regăsi în volumele de mai tîrziu. În primul apar proiectarea realităţii banale, microcosmice la nivel macrocosmic şi coexistenţa detaliului minor, concret cu viziunea larg cuprinzătoare, descrisă la scară cosmică, precum şi explorarea corporalităţii, fiziologiei (*Contact*), unite în metamorfozele cuplului îndrăgostit, evoluînd în atmosfere la graniţa incertă dintre real şi oniric (*Eros şi Anteros*). În grupajul *Fotografii* se profilează pe pelicula versului mai multe „imagini" sumbre, de un gri dens, care trimit subtil, aluziv, la „microrealismul biografic", spre realitatea conotată în sens social şi politic, iar în poemul *Ridicarea privirii în rang*, din acelaşi ciclu, trimiterile la un referent acut social capătă reverberaţie tragică: „E un deisis / de împărat bizantin cu mantia vopsită în stronţiu / cu mîini mecanice, făcînd un gest / de binecuvîntare, dar spre ce?".[14]

Această ultimă dimensiune a poeziei cărtăresciene se prelungeşte în ciclul cu titlu intertextual *Georgicele*. Ce legătură există între aceste douăsprezece partituri despre o lume rurală grotescă, tragi-comică şi opera lui Virgiliu? Ciclul îi este dedicat criticului Ion Pop, după ce *Căderea* îl avusese ca dedicator pe Nicolae Manolescu, iar *Calea regală* pe Ovid S. Crohmălniceanu; adică acelor personalităţi exponenţiale din Republica Literelor româneşti care au contribuit în mod decisiv la promovarea generaţiei '80, încurajînd-o şi susţinînd-o în demersul ei contestatar faţă de canoanele impuse pe criterii ideologice în literatura ultimului deceniu de dictatură, ultimii doi critici menţionaţi fiind coordonatorii cenaclurilor de poezie şi, respectiv, de proză din acei ani de la Universitatea din Bucureşti. Cu toţii au fost adevăraţi

[14] Idem, *Ridicarea privirii în rang*, în *Faruri, vitrine, fotografii*, p. 68.

Mecena pentru destinele tinerilor poeți care tocmai debutau la începutul deceniului nouă.

*Georgicele* lui Virgiliu, în schimb, îl au ca dedicator pe Mecena cel adevărat, care insistase şi-l stimulase pe autor – cum se poate deduce din partea a treia – să scrie cartea. Poemul didascalic, capodopera prin excelență a literaturii latine, conține un mesaj politic şi ideologic explicit, fondat pe valorile pozitive, tradiționale care – în spiritul textului – îşi găseau împlinirea practică în viața agricolă şi pastorală. În mod antitetic față de „rescrierea" cărtăresciană, opera lui Virgiliu venea cu naturalețe în sprijinul politicii benefice a lui Augustus de a da un nou suflu pasiunii pentru agricultură vechilor proprietari care primiseră fonduri confiscate.

În schimb, *Georgicele* lui Cărtărescu au ca referent o lume dezrădăcinată, alienată social şi fără repere, ca urmare a politicii de distrugere a civilizației rurale autohtone, urmărite sistematic de regimul comunist. Singura trăsătură care mai uneşte cele două opere este convenția epicului, altminteri registrele cărtăresciene privilegiază grotescul, sarcasticul şi satiricul. Mai pregnantă decît în ciclul anterior, ironia devine acum necruțătoare, caustică, iar resuscitarea spiritului sămănătorist şi poporanist prin neosămănătorismul şi neopăşunismul larg propagate de canonul literar oficial din ultimele decenii de dictatură face la Cărtărescu obiectul unei crunte degradări parodice, pentru a pune în evidență o tragedie de tip sociologic de ample dimensiuni ce se desfăşura în România acelei perioade.

În spectacolul burlesc al acestei umanități deteriorate în ființa ei profundă la impactul cu pseudo-civilizația industrială se exhibă tonurile kitschului, satirei cu scop de denunț etic şi moral, atrăgînd în discursul poetic demascarea şi deconstruirea clişeelor propagandei oficiale, iar în plan tematic problematici sociologice care fac necesară glosa critică, utilă unei receptări adecvate în prezentul nostru, de acum îndepărtat de momentul istoric surprins, mai ales dacă ne referim la generațiile cele mai tinere de cititori. Iată

cîteva: opresiunea şi teroarea generalizată (*Georgica a III-a*), încălcarea drepturilor omului printr-o politică demografică aberantă (*Georgica a XII-a*), expatrierea aleasă de cei care n-au vrut să se adecveze sistemului (*Georgica a II-a*), dar şi ignoranța placidă a altora (*Georgica a V-a* şi *a VI-a*). Lumea rurală e văzută în concretețea ei nudă, sumbră, care nu mai cunoaşte nici o urmă de idilic. La nivel intertextual, ținta este acea poezie celebrativă, proprie tendințelor literare deja amintite, şi absolutizarea virtuților universului rural, iar una dintre armele expresive ale lui Mircea Cărtărescu este limbajul subliniat colocvial.

Mai multe dintre temele anunțate mai sus se regăsesc în *Georgica a III-a*. Referințele intertextuale la lirica presărată de accente naționalist-mesianice a lui Goga dau ocazia unei deturnări parodice, cu funcție degradantă,[15] schimbarea de registru, caricaturală, fiind mediată de tonul apăsat prozaic şi de stilul digresiv. Este dificil să putem vorbi de un efect comic în acest caz, deşi ridicolul nu lipseşte. Secvența reprezintă punerea în scenă a unui coşmar al personajului principal al ciclului, țăranul generic, victimă a lumii pervertite, a hibridității confuze şi agresive dintre condiția rurală şi cea urbană, dintre lumea naturală, „agrară" şi cea a experimentelor sociale de „modernizare" forțată din deceniile postbelice, în fine, dintre kitsch şi puținele reminiscențe de autenticitate:

> cînd oi muri zice şi moare şi e bocit / de satul adunat şi de rudele din haga / şi amsterdam se fac fotografii / [...] / voi feciori, / arați mai departe cîmpia mănoasă / şi veți da de o bombă neexplodată / şi nebotezată / [...] / şi nu uitați că vă vede iisus, octavian goga / şi sînta maria / feții mei mai zice în somn țăranul / treziți-mă că s-a luat după mine / şeful de post cu / bulanul.[16]

---

[15] Yannick Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, pp. 85-87.

[16] Mircea Cărtărescu, *Georgica a III-a*, în *Faruri, vitrine, fotografii*, pp. 77-78.

Adresarea către fii, cu acelaşi apelativ folosit de Arghezi în *De-a v-aţi ascuns...*,[17] rezonează aici, în mod subtil, cu semnificaţiile care în poemul sursă eludează tragicul cu mijloacele ludicului. Relaţia intertextuală cu acelaşi poem arghezian devine explicită în *Georgica a IV-a*, unde ultimele două versuri reprezintă reproducerea „mascată", cu alte cuvinte, nesemnalată grafic ca atare de Cărtărescu, a finalului din cunoscutul text al predecesorului pe care poetul optzecist îl simte cel mai afin între autorii interbelici.[18] Ludicul discret cu care tatăl le anunţă fiilor propria moarte se transformă în „rescriere" într-un discurs şarjat, coroziv, împletire de sarcasm şi agresivitate faţă de o realitate complet ostilă şi haotică.

Iată, prin urmare, cum la Mircea Cărtărescu formele ludicului sînt confiscate în favoarea funcţiei critice, împinse în satiric. Paradoxal, se poate vorbi de un ludic „întors", care pierde funcţia de joc şi prerogativa comicului.

Ca şi cele deja comentate, alte ecouri intertextuale din acest ciclu răspund, împreună cu unele mijloace expresive, mesajului moral şi politic, care apropie aceste versuri de *Lecţiile* lui Muşina, de filonul afin din poezia Marianei Marin, sau, cum se va observa în ultimul capitol, de lirica lui Matei Vişniec. Mai mult, în *Georgica a VI-a*, referinţa la elegiile lui Properţiu vizează probabil nu atît prima parte a operei dedicată Cynthiei, ci secţiunile a treia şi a patra, unde temele sociale şi civile devin predominante, mai ales în *Elegiile romane*.[19]

În aceeaşi cheie de lectură, citarea versului bacovian în contextul „nevastă ca să mor cu zîmbetul pe buze / te uită

---

[17] Tudor Arghezi, *De-a v-aţi ascuns...*, în *Cuvinte potrivite*, pp. 100-102.

[18] Mircea Cărtărescu, *Georgica a IV-a*, în *Faruri, vitrine, fotografii*, p. 79.

[19] Idem, *Georgica a IV-a*, în *op. cit.*, p. 81.

cum ninge decembre, citeşte-mi / ceva din marcuse",[20] şi alegerea, ca subiect al lecturii în intimitatea casnică, a filosofului critic faţă de „socialismul real" şi civilizaţia industrială (dar nu mai puţin faţă de societatea industrială capitalistă), ca şi faţă de morala lor represivă, pun în criză atmosfera – în schimb – protectoare, centripetă şi oarecum idilică a cuplului imaginat de partitura bacoviană. Fericirea repetat declarată pe parcursul poemului are un aer artificial, neverosimil. În această lume golită de valori autentice, tentaţia elementelor de cultură kitsch pune în relief ostentaţia şi stridenţa, semne ale derutei axiologice trăite în cea mai reală dintre realităţi de o parte a societăţii căreia comunismul alesese să-i grăbească programatic dispariţia.

Prin urmare, cum s-a mai remarcat deja, catalogarea acestor versuri ca „spirituale, fără să fie profunde"[21] sau marcate – s-a zis – de spirit parodic, dar care „nu acoperă totuşi sensul grav al reflecţiei",[22] denotă fără doar şi poate o lectură de-o severitate nemeritată pentru *Georgicele* lui Mircea Cărtărescu, rezultat al unei evaluări întrucîtva diforme.

De la îmbinarea omogenă a registrelor şi nivelelor concretului, perceptibilului, experimentată în ciclurile anterioare, se ajunge în *Jocuri mecanice* la o coeziune remarcabilă între real şi imaginar sau între realism şi un aşa-zis suprarealism. Ciclul final al cărţii revelează seducţia totului, astfel că din realismul crud al *Georgicelor*, lăsînd în urmă gravitatea viziunii cosmogonice din *Căderea*, cititorul plonjează acum într-un univers plasat tematic sub specia jocurilor mecanice, într-o lume mult mai degajată, în care realitatea alunecă firesc în oniric. Iată ce declara scriitorul cu ocazia

---

[20] Idem, *Georgica a IX-a*, în *op. cit.*, p. 88.

[21] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, p. 393.

[22] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Cartea Românească, Bucureşti, 1989, p. 486.

deja amintită a participării sale la ediția din 2004 a manifestării internaționale, *Festa della Poesia* (dedicate anual poeziei universale de către Universitatea din Torino), despre această direcție a poeziei sale, recognoscibilă, de fapt, la nivelul întregii opere:

> Este vorba despre continuarea unei mari tradiții a avangardei româneşti, dar, în plus, eu urmez şi alte filoane diferite de scriitură. Aceasta nu este direcția mea principală. Mă identific cu o anumită zonă a suprarealismului, pe care aș denumi-o onirism, şi care în deceniul al şaptelea al secolului abia terminat a reprezentat o renaştere a acestei componente a suprarealismului românesc. Onirismul poetic este foarte important pentru producția mea în proză.[23]

Fiind vorba în acest ciclu doar de una dintre direcțiile tematice ale poeziei lui Cărtărescu, şi anume cea construită cu ajutorul registrului tehnic şi mecanic, această suprarealitate din „sala de jocuri mecanice" creşte direct din realitatea cotidiană, întrepătrunsă cu aceasta, relativizînd granițele realului, care cedează tentației virtualului, plăcerii jucătorului de a naviga într-o pluralitate de dimensiuni şi de a experimenta efecte speciale şi extaze senzoriale dintre cele

---

[23] Mircea Cărtărescu, *Festa della Poesia*, 7 mai 2004, Universitatea din Torino, înregistrare transcrisă, p. 5. Poetul a răspuns în limba română, fiind tradus în italiană de Prof. Bruno Mazzoni (Universitatea din Pisa). Pasajul din text reprezintă traducerea în română a următoarei versiuni, pe care am păstrat-o transcrisă doar în limba italiană: „Si tratta della prosecuzione di una grande tradizione dell'avanguardia romena e, inoltre, seguo altri percorsi diversi di scrittura. Non è questa la mia linea principale. Io mi identifico con una zona particolare del surrealismo, che chiamerei onirismo e che nel settimo decennio del secolo appena concluso ha rappresentato una rinascita di questa componente del surrealismo romeno. L'onirismo poetico è particolarmente importante per la mia produzione in prosa".

mai surprinzătoare. Ca şi-n proza autorului, jocul este un declanşator ideal al lumilor onirice.

Aşa cum poetul este un virtuoz al manipulării registrelor şi recuzitelor literaturii, care ştie să obţină, graţie forţei viziunii şi abilităţii sale tehnice, efecte uimitoare, tot astfel jucătorul din „sala de jocuri mecanice" se abandonează aventurii de a explora noi universuri, în scenarii de desen animat („te-ai prelins pe cîntarul automat, în fişicuri"), de videoclip în care epocile trecute şi cea actuală se suprapun într-o simultaneitate ideală („şi cu scheletele de mamuţi şi scheletele de tiranozauri / buldozere ne-au cules odată cu zăpada murdară şi cu ziarele / vechi") şi, în fine, de poveste desprinsă din cărţi de Jules Verne, aşa cum o indică apariţia submarinului Nautilus, migrat aici din poemul anterior, *Imortalizarea*.[24] Prin urmare, formula jocului mecanic poate fi înţeleasă în sens dublu, cel literar privind tocmai posibilităţile ilimitate aflate la dispoziţia poetului de a accesa meniurile de procedee, convenţii, registre stilistice şi motive poetice pe care i le pune la dispoziţie „depozitul" literaturii actuale.

Alegerea „decorului" are consecinţe şi asupra naturii ficţionale a protagoniştilor, un cuplu care, în planul realităţii ficţionale, se află într-o excursie la Predeal, iar pe alt palier de sens, suprapus şi derivat din primul, alege, dintre posibilele ocazii de divertisment, „sala de jocuri mecanice", unde – în urma cuplării ambelor regime de semnificaţie – protagonistul ajunge să traverseze vîrstele omenirii, contaminîndu-se de substanţa metalică a cadmiului: „trecînd prin orăşelul montan / lăsăm în urma noastră o trenă de scurtcircuite / iluminînd televizoare şi lămpi / apoi a plouat şi cadminul de pe noi a început să se ia". Ideea mai veche a fiinţelor umane reificate, preluată şi în poetica avangardelor istorice şi recurentă inclusiv în poezia altor colegi de generaţie, dar contextua-

[24] Idem, *Jocuri mecanice*, în *Faruri, vitrine, fotografii*, pp. 106-107.

lizată acum în scenariul „artificial" al jocurilor interactive, cumulează valențe suplimentare.

Putem citi în aceste versuri primele ocurențe ale unei tematici constante din poezia (şi proza) ulterioară şi care ilustrează aici, la un stadiu incipient, ceea ce Ion Manolescu a teoretizat în domeniul prozei prin formula „textualismului mediatic sau virtual".[25] Poezia din acest ciclu şi volum se apropie şi anticipează – grație propensiunii lui Cărtărescu spre universuri create în mod artificial – procedeele artei cibernetice, care vor popula o anumită zonă a literaturii române postmoderne, mai ales în anii şi deceniile următoare. Ion Manolescu, care avea să ilustreze el însuşi o atare tendință în propria operă în proză, selecționa printre trăsăturile „textualismului mediatic sau virtual" imageria şi simulările tridimensionale, jocurile interactive.

Această vocație anticipatoare în materie de lumi virtuale, imaginare, generate de jocurile pe computer, care în 1980 existau deja în Occident, dar în proporție mult mai limitată în România, explică şi moto-ul (auto)ironic al ciclului, decupat surprinzător tocmai din Simion Ştefan, tipăritorul *Noului Testament* de la 1648 („şi altele multe carele nu să ştiu / rumâneşte ce sînt..."). Într-o limbă literară cultă aflată încă la începuturi, cărturarul alegea să definească conceptul de circulație a cuvintelor printr-o comparație din domeniul civilizației monetare a epocii, cînd banii de aur erau valabili pretutindeni.

Povestea de iubire, cadru al acestui poem, dar şi al altora din prezentul ciclu, îi înfățişează pe protagonişti drept nişte marionete sau obiecte acționate cu cheiță, prin urmare, nu doar ca jucători care stăpînesc cu abilitate regulile de func-

[25] Ion Manolescu, „La prose postmoderniste et le textualisme médiatique", în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles/Romanian Journal of Literary and Cultural Studies*, nr. 1-4, 2009, serie nouă, intitulat *Le postmodernisme alors et maintenant*, pp. 125-131: 125-126.

ționare a jocurilor, dar şi ca „victime” ale infinitului „carusel”, captive în mecanismele implacabile ale acestuia:

> vrăjitoarea de tablă zburînd pe mătură şi scufundîndu-se / ne-a vînat în final cu năvodul de cucuvele / ne-au călcat roțile de formula unu şi ne-au prins hainele, / nervii, țesuturile. / ce mai avem de îmbrățişat cînd tu nu mai eşti decît un abur / de staniol latescent / iar eu un lubrefiant pe care aleargă pistoanele cu patine.[26]

Automatismul jocurilor mecanice devine o cheie de lectură pentru anchiloza care a cuprins relația cuplului, iar îmbrățişarea din ultimele versuri, care face să trosnească scheletul universului, e imaginea finală a acestei iubiri proiectate la scară cosmică, deopotrivă în lumile paralele ale jocurilor, ca şi-n realitatea concretă:

> am rătăcit unul prin altul într-o răvăşire de guinee şi simțuri / bandajați în războaie astrale / m-ai luat de mijloc şi rulmenții pe care se rotesc pămîntul şi / bolțile / au scrîşnit, şi dezastre se derulau în ploaia care acoperea / cu popoare de muselină cheița de aur.[27]

Utilizînd recuzita „jocurilor” şi a strategiilor creatoare de „efecte speciale”, în acest ciclu autorul mizează pe profuziunea lexicală, cu alte cuvinte, pe acumularea aluvionară de termeni şi sintagme din registre stilistice cît mai diferite, precum şi pe densitatea intertextuală, realizată prin citate neasumate ca atare, aşa-zicînd mascate, şi prin aluzii culturale. Rolul intertextualității este în aceste ocurențe acela de a oferi tehnicii şi inventivității o altă gamă de posibilități pe „claviatura” căreia să se manifeste, în ideea de a obține plăcerea textului.

Sursa hedonismului din poezia cărtăresciană îşi află punctul de plecare în aceste „partituri”, care debordează de fantezie

---

[26] Mircea Cărtărescu, *Jocuri mecanice*, în *Faruri, vitrine, fotografii*, p. 108.
[27] *Ibid*., p. 109.

ironic-asociativă, de umor, grefate pe scenarii imaginare de film science-fiction, gen preluat de postmodernismul literar pentru interesul „ontologic" pe care-l suscită, facînd adică posibile crearea şi explorarea unor lumi multiple sau a altor lumi față de cea reală, ca, de pildă, în *Vînarea balenei albe*. Aici sugestia din titlu e un pretext pentru ca dragostea în decor citadin, cotidian, să poată vira în fantasticul subacvatic, redus de fapt la o perspectivă cu o singură dimensiune, asimilabilă unei scenografii confecţionate din carton, care absoarbe şi „aplatizează" toate celelalte planuri în cel de la suprafața concretului, într-o imagine-reprezentare sau imagine-tablou.[28] Trăsătura este specifică – cum observa Steven Connor – şi teatrului, şi-n general spectacolului postmodern:

> alergînd prin pădurea grefată pe mecanismele sateliților / țiuind purpuriu, subteran, agresiv, / bărbatul se trezeşte în vizorul unei arme înaripate în curcubee / ca serafimii / lui fra angelico, cilindru înghețat. / femeia are părul îmbîcsit de rotițe, de rubine, de arcuri [...]. / ahab plecă pe o mare proaspăt vopsită cu rechini abțibilduri.[29]

Protagonistul pseudo-tramei din versurile citate este căpitanul care-şi leagă destinul de vînarea balenei albe în *Moby Dick* de Herman Melville. În poemul lui Cărtărescu acesta e un personaj obținut prin colaj. În versurile finale, portretul lui seamănă izbitor cu cel al robotului din filmul *Terminator*, căci creatura se deplasează „printre blocuri şi centrale electrice din cartier",[30] smulsă din spațiul-timp în care a fost prezentată inițial, printr-o dublă metamorfoză naratologică, precum cele comentate de Bouillaguet pe urmele

---

[28] Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, p. 187.

[29] Mircea Cărtărescu, *Vînarea balenei albe*, în *Faruri, vitrine, fotografii*, pp. 116-117.

[30] *Ibid*., p. 118.

lui G. Genette: prin transformarea cadrului spațio-temporal al „acțiunii" (fr. *transdiégétisation*) şi prin modificarea semnificației propriei poveşti (fr. *transmotivation*).[31] Aşa că nu poate să mire într-un asemenea scenariu apariția partenerei (narațiunea se derulează constant la persoana a III-a) însoțită de poetul boem, contemporan, Dimitrie Stelaru.

Cît priveşte domeniul intertextualității din acest ciclu, el se întinde pe toată vastitatea literaturii şi culturii universale, iar „întîlnirile" din intertext nu sînt mai puțin aiuritoare. În *Poem de amor*, convietuiesc în versuri succesive formule aproape idiomatice cu sens sinonimic, una de extracție caragialiană („compătimeam împreună"), alta transcrisă din limbajul colocvial al străzii („ardeam gazul"), truc stilistic pe care poetul îl va mai pune în practică şi-n scrierile viitoare. Într-o atmosferă în care „nimic nu era metafizic",[32] cuplul conversează pe teme livreşti, asociind în secvență un filozof şi un regizor, autori contemporani (Marcuse şi Antonioni), dar şi pe colegul de generație Stratan şi, în aceeaşi poezie, pe Pişcu. Ulterior, după o descriere a iubitei în termeni prozaici, care fac din ea o ființă superficială şi frivolă, Cărtărescu strecoară în virtutea rimei şi a plăcerii contrapunctului două versuri care fac aluzie la o iubită candidă, miraculoasă precum cea eminesciană din *Călin (file din poveste)*: „şi să-ți aducă pe brațe orgasmul ca o meduză în care / umorile şi reflexele curg / şi cineva să te destindă şi să te prindă / *şi în fața ta frumoasă el să-ți puie o oglindă* / *să te vezi pe tine însăți, visătoare, surîzîndă*...".[33]

---

[31] Yannick Bouillaguet, *L'écriture imitative*, p. 101.

[32] Mircea Cărtărescu, *Poem de amor*, în *Faruri, vitrine, fotografii*, p. 93.

[33] *Ibid*., p. 97. Pentru sursa intertextului, cf. Mihai Eminescu, *Călin (file din poveste)*, în *Poezii*, *ed. cit.*, p. 67: „Şi în fața ta frumoasă o să ție o oglindă, / să te vezi pe tine însăți, / visătoare, surîzîndă...".

Cum anticipam, versurile „de împrumut” nu sînt indicate ca atare în text (variațiile în raport cu sursa fiind minime), ceea ce, în logica analizei lui Compagnon, echivalează cu un plagiat care, cumulat frecvenței semnelor intertextualității în poemele acestui ciclu, exhibînd o densitate neobișnuită a livrescului, intră, în termenii aceluiaşi teoretician, în sfera noțiunilor de „inflație” şi „joc de citate”.[34] Încă de la începuturi, ele plasează această literatură cu înclinații carnavalești sub specia „mozaicului de citate”,[35] şi-n definitiv a profuziunii enciclopedice, subsumabile categoriei anomaliilor şi perversiunilor literare, dar, care – ştim cu toții – fac deliciul lecturii unei opere.

Referința culturală se lasă captată în jocuri sonore paronimice într-un vers din *Romanța peştelui-torpilă*, în contextul „ludovic spiess cîştigă la ludovici şi pistoli (dar şi drahme)”, iar poemul continuă cu altă sugestie intertextuală (despre artist „în rolul ofeliei din lamermoor”),[36] referentul rămînînd circumscris domeniului muzicii clasice. Ultimul insert aparține operei celei mai celebre a lui Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor* (1835), inspirate de romanul *The Bride of Lammermoor* de Walter Scott. Doi îndrăgostiți, Lucia şi Edgard (sau în original Lucy şi Edgard) – căci rar se întîmplă ca vocea lirică să spună în acest volum „eu” – devin victimele urii purtate de familiile din care fac parte, scenariu care repropune, inclusiv prin alte teme şi aventuri, „trama” din *Romeo şi Julieta*, şi, în special, iubirea intensă, complet devotată a Ofeliei pentru Hamlet. De aici, suprapunerea intertextuală Ofelia-Lucia din versul lui Cărtărescu.

---

[34] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, pp. 363-367.
[35] *Ibid*., p. 367.
[36] Mircea Cărtărescu, *Romanța peştelui-torpilă*, în *Faruri, vitrine, fotografii*, p. 113.

Contextul distihului este deturnat comic (acesta fiind de fapt tonul întregului poem), din moment ce Ludovic Spiess nu putea fi distribuit într-un asemenea rol. Ni se propune deci o parodie şi un colaj, specifice gustului autorului pentru literatura „carnavalescă". Tot de o „licenţă" este vorba şi-n versurile următoare, unde suprapunerea epocilor ca şi derularea viitorului în prezent apar deopotrivă posibile. La tot pasul este cultivată ruperea de planuri, discursul cu replici absurde ale „personajelor", ceea ce imprimă un absurd-fantastic reprezentărilor, aglomerate dintr-o intenţie explicită de *bric-à-brac*. Toposul filmării este şi aici recognoscibil, ca şi alte indicii ale generării de imagini (inclusiv poetice), iar pe pelicula atotcuprinzătoare a versului încape şi „un tablou de vermeer", împreună cu Şestov şi Kierkegaard, deveniţi actori lirici.

Aceeaşi tehnică apare cultivată şi-n *Cuirasatul Tod*, unde pretextul epic este dat de titlul nuvelei *La corazzata Tod* [Nava de război Tod] de Dino Buzzati, a cărei "intrigă" oscilează între farmecul literaturii fantastice pentru copii şi genul romanului poliţist. Subiectul e inspirat de sfîrşitul celui de-al doilea război mondial, cînd un căpitan de navă din armata germană, pentru a nu se întoarce în patria sa învinsă, decide să se abandoneze unei aventuri navale pe tărîmuri îndepărtate. Nava construită de Reich, de dimensiuni incredibile şi dotată cu arme nemaivăzute, al cărei nume se traduce în limba germană prin „moarte" (*tod*), sfîrşeşte prin a duce o bătălie nu împotriva americanilor sau a altor duşmani reali, ci a unor nave ieşite din adîncurile mării, dintr-un fel de infern secret.

În afara comicului, a dialogurilor amuzante şi a reluării de secvenţe de mai multe versuri în interiorul poemului, aici citim şi două lungi inserturi auctoriale, care explică fantezist rolul ironiei. Printre figuranţi îşi fac apariţia, în acelaşi vers sau la ceva distanţă, în spiritul unei reprezentări aşa-zis de-

mocratice a literaturii şi culturii universale, prezente la orice pas, personaje (Raskolnikov), scriitori (Emil Brumaru) şi pictori (expresionistul Emil Nolde, persecutat de nazism, ale cărui atmosfere groteşti transpar şi-n acest *Cuirasatul Tod*).[37]

Ultima poezie din volum, *Dioramă*, are în titlu o imagine-rezumat a conținutului, căci, precum redarea vizuală şi spațială construită într-un tablou ori într-un muzeu încît să-i poată crea spectatorului iluzia realității, tot astfel poemul amplasat în decor bucureştean propune un bilanț existențial şi poetic, dar aflat sub semnul surogatului, pigmentat de notele dezamăgirii şi blazării. Poetul îl are ca interlocutor imaginar pe colegul de generație Emil Hurezeanu, cel care va emigra în anii următori (fiind convocat şi-n scrisorile poetice ale Marianei Marin, comentate în capitolul anterior): „şi extaza noastră fîțîind fesele înfăşurate-n mulaje de ipsos / şi imprimeuri / se duse cu ei. Hurezene, iată soarta extazelor: mozolite prin paturi / [...]. / am cunoscut destul, am avut destul, verbul nostru a învățat / şmecheriile chimiei industriale / ce a avut de cîntat a cîntat".[38] Reluarea de cinci ori a numelui regizorului Visconti este motivată suplimentar de imaginea finală, în care poezia abia citită este asimilată unui „film" al existenței, cuprinzînd deopotrivă experiența concretă şi livrescă a autorului. Desfăşurarea unei „distribuții" enorme conduce la ideea că filmul proiectat reproduce viața ca pe o comedie umană, într-o punere în scenă redusă la dimensiunile unei diorame în versuri. Pe de altă parte, se poate nota că lumea ca spectacol, cu atmosfera şi recuzita descrise mai sus, este una dintre valențele jocului în poezia lui Mircea Cărtărescu.

Abundența neobişnuită a referinței intertextuale din acest poem, compunînd o adevărată enciclopedie sau un muzeu al

[37] Idem, *Cuirasatul Tod*, în *op. cit.*, pp. 119-122.
[38] Idem, *Dioramă*, în *op. cit.*, p. 125 şi, respectiv, p. 128.

literaturii şi culturii, explică şi anticipează ponderea pe care o va avea livrescul şi-n poezia din cărţile următoare ale autorului, căci pentru generaţia ’80 şi, în special, pentru Mircea Cărtărescu, trăirea presupune, în afara experienţei concrete, o doză consistentă de experienţă a bibliotecii, culturală şi filologică în sens larg. Enumăr „actorii” din poem în ordinea şi, în alt plan, în simultaneitatea încă o dată „carnavalescă” din text, fără alte precizări: Voronca (şi titlul plachetei sale *Plante şi animale*), Picasso, Iaru şi Magda [Cîrneci], Călinescu şi Vianu, [statuia din Facultatea de Litere a lui] Densusianu, Joyce, Dante, Canetti, reţinînd că aceştia „dansau în carnea minţii mele giga şi panţarola”.[39] Urmează Plotin şi San Antonio, „statuia lui Eminescu”, Dostoievski, Nobel, Cărtărăscu [sic!], Benn, Ibsen, Marino, Cocea, Lichtenberg, Cassanova, Mircea Ciobanu, Rilke, Cervantes, Céline, Rabelais (citîndu-se „jocurile din Gargantua”), Eliade, Pound.

Motivaţiile cu care autorul recurge la referinţa şi la aluzia intertextuale sînt deja prezente în acest volum şi în parte comentate.

## IV.2. „Travestiuri” intertextuale, duble măşti şi livresc filologic (dar nu numai) în cîteva „poeme de amor”

Înainte de a analiza aspecte şi teme incluse în alte volume, iată cîteva declaraţii de poetică formulate de Mircea Cărtărescu, în dubla sa postură de poet, dar şi de teoretician – unul dintre cei mai importanţi ai optzecismului şi postmodernismului românesc –, în completarea celor deja rezumate pînă în prezent.

Într-un fragment fără titlu, inclus în secţiunea *Harta poeziei* din antologia de texte teoretice ale generaţiei ’80,

[39] *Ibid*., p. 127.

autorul, consecvent cu ideea sa că plenitudinea existenței cu toate planurile şi dimensiunile ei trebuie exprimată pe spațiul limitat al fiecărui poem, pledează pentru o „poezie totală". Ceea ce va comunica efectiv poezia sa – element foarte semnificativ – va fi „cît mai mult din miracolul existenței", urmînd ca propriul act artistic „să adauge cît mai mult miraculos acestui univers". Extazul se iveşte tocmai din faptul că poeții generației privesc existența în toate formele ei de manifestare, nu pentru că aceştia i-ar decupa în versuri părțile cele mai strălucitoare, sau pentru că ar propune cu predilecție viziuni idilice, ci din contră.

Citindu-i poezia, nu putem decît să confirmăm concordanța dintre declarațiile teoretice şi experiența practică, cu precizarea că fac excepție de la acest tip de viziune grupajul *Georgicelor*, ciclul final din *Totul* şi din *Dragostea*, ca şi o parte cel puțin din volumul *Nimic*. Privit în ansamblul lui inepuizabil de forme şi reprezentări, universul este pentru Cărtărescu un spectacol total, receptat cu exuberanță şi frenezie, în notă comic-parodică sau comic-nostalgică, frenezie însă complet absentă în literatura anilor '80 la alți poeți precum Matei Vişniec sau Mariana Marin. Elementele cotidianității prozaice dobîndesc, în schimb, în poezia sa, o dimensiune spectaculară:

> Fiecare poem tinde să devină o lume în care se întîmplă cît mai multe lucruri, în care se văd, se miros, se pipăie cît mai multe obiecte, în care se scot cît mai multe întrebări, în care se scot cît mai multe efecte speciale, în care se trec în revistă cît mai multe istorii: geologice, biologice, literare, în care se concentrează într-o fabuloasă opulență cît mai multă substanță şi cît mai mult spirit.[40]

[40] Mircea Cărtărescu, contribuție teoretică la secțiunea *Harta poeziei*, în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, pp. 94-96: 95.

Deja în cartea de debut s-au putut citi mai multe ilustrări pornind de la aceste reflecții poetice şi altele vor urma. În fine, autorul menționează printre trăsăturile care nu pot lipsi din poezia generației limbajul colocvial şi frazarea ce reproduce ritmul limbii vorbite, idee susținută şi-n articolul deja citat, „Cuvinte împotriva maşinii de scris", din 1986, unde Cărtărescu descria latura inerent performativă, profund orală, care face indispensabilă lectura versurilor optzeciste şi postmoderne în prezența unui public.

În alt articol din 1987, publicat inițial în *România literară* (pentru mai buna înțelegere a căruia putem considera drept premise afirmațiile din fragmentul care figurează în secțiunea *Harta poeziei* din antologia amintită mai sus), Cărtărescu militează – şi-şi va dezvolta conceptul şi-n studiul său *Postmodernismul românesc* (1999) – pentru „realism", şi anume, pentru ideea că poezia are ca obiect principal de expresie realitatea: „Un personaj din Aleph-ul lui Borges «versifica» metru cu metru întreg globul terestru. Iată în registru burlesc, arhetipul poetului. El nu poate fi pasionat de altceva decît de realitate, fie şi pentru faptul că, aşa cum spune La Palisse, altceva nu mai există".[41]

După ce precizează că literatura românească în versuri a traversat o serie întreagă de accepții ale „realismului", exemplifică anumite caracteristici a ceea ce înțelege prin „«realismul biografic», în esența lui postmodernist", care coincide cu biografismul şi include, în plus, obsesia totului: „O poezie mai sinceră, mai umană, mai puțin convențional-rafinată, mai largă în cîmpuri existențiale şi stilistice şi, nu în cele din urmă, mai plăcută la lectură".[42] Iar, referindu-se la propria generație, poetul-teoretician este înclinat să creadă că istoriile literare

[41] Idem, „Realismul poeziei tinere", în *România literară*, nr. 17, 1987, reluat în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *op. cit.*, pp. 119-121: 120.
[42] *Ibid*., p. 121.

viitoare vor recunoaşte în discursul poetic al colegilor săi o atît de „înaltă fidelitate" faţă de referent, de lumea „reală", cum rareori s-a mai întîmplat să existe în literatura română.

Rămîne de discutat în cele ce urmează în ce măsură elementele care implică cel mai mult domeniul intertextualităţii şi poetica jocului sînt prezente în definiţia poemului standard optzecist. Cît priveşte latura jocului, se poate afirma că poezia autorului este impregnată de ludic la toate nivelele şi-n toate straturile ei. Teoretizînd modelul poetic optzecist (cel care va da naştere postmodernismului românesc), Cărtărescu porneşte de la premisa că una dintre caracteristicile majore ale acestuia va fi „ludicul pervaziv", extins la un amplu mozaic de contexte, „de la nivelul jocului de cuvinte la cel al situaţiilor «dramatice»", adică al „punerilor în scenă" frecvente, în general în registru comic, generînd la fel de des comedii ale literaturii[43]. Multe dintre celelalte trăsături converg spre a configura o astfel de atmosferă: „ironia şi umorul", imagismul „ca de desen animat al textelor plin de obiecte şi personaje", „oralitatea lejeră, împinsă pînă la familiaritate, a expresiei" în tandem cu „stilul «jos», de cultură «populară»", împreună cu ecourile metatextuale „distorsionate bizar" şi cu cele intertextuale.

Toată această regie tehnică e declarat concepută şi „montată" pe scena fiecărui poem pentru a obţine „un spectacol total, o feerie senzorial-intelectuală" care să recupereze „*plăcerea* fundamentală a lecturii".[44] Evidenţierea termenului îi aparţine autorului, iar alăturarea în sintagmă a adjectivului „fundamentală" explică cu atît mai mult de ce „pervazivitatea" jocului este o miză atît de importantă.

Un asemenea model îşi află concretizarea cea mai sistematică în versurile lui Cărtărescu, identificabile nu în mod

[43] Idem, *Postmodernismul românesc*, p. 371.
[44] Idem.

izolat, ci, cu puține excepții, în opera întreagă scrisă în anii ’80. Poezia sa este o sinteză completă a tuturor elementelor de mai sus, conținute în definiția poemului standard.

Alte principii şi considerații privind perspectiva teoretică a lui Mircea Cărtărescu despre poezia optzecistă şi postmodernistă, ca şi o serie de observații punctuale referitoare la producția colegilor din „nucleul central” al generației au fost deja prezentate în capitolele anterioare. Altele se vor mai adăuga pe parcurs.

Una dintre ilustrările vii ale poemului tipic optzecist o reprezintă volumul *Poeme de amor* (1983), al doilea publicat de autor, cea mai elocventă probă de înnoire a discursului amoros din literatura română postbelică de pînă atunci, care parcurge gama întreagă de nuanțe sentimentale, de la sublim la grotesc, (auto)ironizînd programatic patetismul şi exhibînd ireverent aspecte caricaturale ale erosului, menite să pună uneori figura feminină într-o lumină defavorabilă şi într-o postură „nepoetică”, destul de puțin cunoscută în poezia autohtonă. Autorul se exprimă în cel mai dezinhibat limbaj din toată producția poetică a generației, în versuri în care sentimentul este constant pus în scenă, inventat şi tratat în mod fantast, cu viraje imprevizibile din cotidianul banal în oniric, fantastic sau simulacru.

Cum observă Nicolae Manolescu, „a doua carte a lui Mircea Cărtărescu reprezintă cea mai radicală şi mai completă încercare de subversiune, din literatura noastră, a poeziei înțelese ca expresie sau confesiune sentimentală”.[45] Mijloacele mistificării sînt mai multe. Printre acestea se detaşează inventarea de amintiri (comună optzecismului) şi dedublarea temei iubirii, care alimentează simultan o poezie *de* dragoste, dar şi un discurs intertextual şi metatextual, sofisticat şi spumos *despre* poezia de dragoste românească şi universală.

[45] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, p. 397.

Referitor la prima modalitate, autorul însuşi acreditează ideea că majoritatea amintirilor din versurile sale nu sînt de natură biografică sau că, oricum, provin doar în mică măsură dintr-o asemenea substanță:

> Amintirile mele sînt mai curînd construite decît rememorate. [...]. Practic, foarte puține lucruri din ceea ce povestesc eu în scrierile mele, în proză sau în versuri, s-au petrecut cu adevărat, dar ele s-ar fi putut petrece. Deci, sînt adevăruri regîndite, reconstruite, refăcute pe baza unor structuri interioare.[46]

Trecînd printr-un proces de „reconstruire", amintirile biografice sînt reelaborate şi transpuse prin filtrul literaturii, încît imaginea realității, astfel reflectată ca într-o oglindă, să comunice granița şi distanța dintre lumea obiectelor din viață şi cea ficțională, speculară, din text. Prin urmare, într-o bună măsură, biografismul lui M. Cărtărescu are o consistență fictivă, himerică:

> Raporturile dintre faptele concrete din această viață şi cele scripturale trebuie să treacă printr-o transformare, pentru că faptele din realitate au un fel de interfață cu faptele din text. Este relația dintre un obiect şi imaginea lui din oglindă, unde dreapta devine stînga, distanțele se modifică, se alterează etc. [...]. Nu poți atinge un obiect din oglindă, îți atingi propriile degete dacă întinzi mîna. [...]. Eu nu sînt un biografist, nu fetişizez realitatea, ci prefer să mă gîndesc la ea ca la o realitate mentală, o realitate construită şi virtuală, aşa cum am spus.[47]

Cu o exuberanță şi o inventivitate excepționale, mobilizate în vers pentru a crea un *continuum* paradoxal prin suprapunerea între lumea filologiei cu cea a realității, şi, pe de altă parte, pentru a aduce în planul prezentului cele mai

---

[46] Interviu cu Mircea Cărtărescu, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația '80". Interviuri*, p. 111.
[47] *Ibid*., p. 119.

disparate momente din trecutul umanității (real sau cultural), poetul optează să trateze erosul cu ajutorul unei retorici fondate pe forța hedonismului literar şi a performanței stilistice, ceea ce ridică un semn de întrebare asupra implicării reale a persoanei lui şi, în consecință, asupra statutului realității din această poezie.

Raportul dintre text şi existență, într-o ecuație poetică în care realitatea e captată prin filtrul subiectivității poetului, fiind modelată de accentele cele mai personale ale acesteia, este reductibil la formula „texistenței" biografiste, propusă de Cărtărescu în 1987 ca formulă-manifest caracterizînd întreaga generație.[48] Dar, critica literară a observat că natura acestei subiectivități – în speță biografismul, şi cu precădere cel al anilor '80 – este condiționată (cînd nu apare chiar blocată) de ironie, autoironie, intertextualitate şi alte mijloace ale literaturii de grad secund. Detaliile biografice reale,

[48] Mircea Cărtărescu, „De ce scriu? În ce cred?", în *Revista de istorie şi teorie literară*, XXXV, nr. 3-4, 1987, pp. 131-132, cu pasaje reluate în traducere italiană în antologia Marco Cugno (îngrijit de), *La poesia romena del Novecento*, Ed. dell'Orso, Alessandria, 1996, în eseul introductiv „La poesia romena del Novecento: dal simbolismo alla Generazione '80", p. LXV, şi apoi în Beatrice Töttössy (îngrijit de), *Si scrive. Rivista di letteratura*, nr. unic 1997 (Cremona), p. 364, surse italiene din care preiau la rîndul meu pasajul următor: „A trent'anni si è prodotto un rivolgimento nella mia vita e nella mia scrittura, in seguito al quale il testo e l'esistenza, un tempo separati sul retto e sul verso della carta, si sono fusi in un nastro di Möbius che si potrebbe chiamare, all'occorrenza, *texistență*. Da cui la mia repulsione per il modernismo e il mio tentativo di interpretare (in modo personale) ciò che è stato chiamato *postmodernismo*, nel quale io non vedo una corrente letteraria, ma il superamento di ogni idea di «corrente» e di «direzione» nell'arte, il che potrebbe portare all'idea che l'arte è una grandezza vettoriale". Evidențierile în caractere cursive îi aparțin autorului.

prezente în texte uneori în exces, nu ajung să înlăture distanța vizibilă față de perspectiva unei implicări existențiale totale.

De pildă, Rodica Zafiu şi Bruno Mazzoni, autorii unei interesant eseu,[49] susțin că versurile lor îi acreditează în text pe poeții optzecişti ca persoane sociale, a căror identitate profundă rămîne totuşi greu de descifrat pînă la capăt. În cazul lui Cărtărescu, această afirmație este pertinentă în special pentru poezia de dragoste optzecistă, în timp ce la Vişniec „travestirea" sentimentelor apare în anii '80 ca sistematică, în special dacă se va lua ca reper primul şi o parte din al doilea volum al autorului. Conchid, deci, împreună cu R. Zafiu şi B. Mazzoni, că dedublarea vocii (şi a identității reale) are loc prin două modalități principale: *(auto)ironia* şi *figurile intertextualității*.

Referitor la realismul acestei lirici, criticul Ion Pop, în acord cu observația formulată de cei doi autori citați anterior, nota aceeaşi nevoie de a preciza natura şi semnificația conceptului pus în circulație de poetica optzecistă şi postmodernă, aducînd în discuție, pe lîngă argumentul infuziei livreşti şi al lucidității critice, estetice, care însoțesc constant actul scrierii, funcționînd ca elemente atenuante în calea

[49] Bruno Mazzoni & Rodica Zafiu, „Poesia romena di fine millenio", în Giorgio Manacorda (îngrijit de), *Poesia '98. Annuario*, Castelvecchi, Roma, 1999, pp. 187-188: „Un aspetto interessante di questa poesia è costituito dalla natura della soggettività, affermata manifestamente come biografismo, ma di fatto bloccata mediante l'ironia e l'autoironia. I poeti della generazione '80 introducono sistematicamente nei testi il proprio nome e una serie di dettagli biografici reali [...], ma insieme tendono a tenersi fuori, con intelligenza ironica, da una più intrinseca implicazione esistenziale. Lo sdoppiamento ironico, il ricorso alla citazione, l'allusione e il gioco di parole sono in grado di instaurarli nel testo in quanto persone sociali e socievoli, la cui identità profonda non viene comunque messa in crisi dalla scrittura".

implicării identității profunde a persoanei poetului, ideea de joc şi de travestire a existenței, practicate masiv de literatura generației. Criticul observă că: „În jocul lumii, ca şi în cel al poeziei, ei par a intra dintr-o dată maturi, conştienți de calitatea spectacolului existențial, de capcanele lumii şi ale cuvintelor”.[50] Tot ca o consecință derivînd dintr-o conştiință poetică foarte accentuată, care-i modelează constant demersul, la Cărtărescu (şi colegii săi) „tensiunile şi angoasele se rezolvă spectacular, în înscenare şi regie, în retorica mimată”, „subversivă” a discursurilor moştenite, în exhibarea mozaicului pestriț al memoriei livreşti, integrate laolaltă într-o biografie „comună”.[51]

Prin urmare, lui Ion Pop „realismul” acestei poezii – avînd ca autori nişte manipulatori perfecți, care ştiu să controleze atît „jocul lumii”, fără să cadă în capcana vreunei intenții idealizatoare sau a inocenței, cît şi „jocul poeziei”, ale cărui „trucuri” tehnice le cunosc prea bine – îi apare orientat predominant spre o „prezentificare a culturalului, a depozitului livresc”.[52] Concluzia exegetului, inspirată de aceste considerații, califică „realismul” poeziei generației ca unul „foarte relativ şi ambiguu”.[53]

O precizare se cuvine: nu putem extinde acest verdict care sună puțin sever, la întreaga „promoție”, căci prezența livrescului este diferit diseminată la fiecare autor în raport cu ceilalți, la unii infuzînd mai discret poezia, aşa cum e cazul lui Matei Vişniec şi al Marianei Marin, dar şi al altora.

Statutul realității din poezia generației este discutat cu argumente interesante şi de Catrinel Popa, care îi observă, la rîndul ei, caracterul de construct şi de elaborare critic-teo-

[50] Ion Pop, *Jocul poeziei*, p. 416.
[51] Idem.
[52] *Ibid*., pp. 420-421.
[53] *Ibid.*, p. 420.

retică. În accepția autoarei este vorba despre o literatură care, „deşi are pretenția că ar celebra realul, nu de puține ori, îl subminează cu discreție”.[54] Astfel, într-o secțiune aplicativă, rezervată lui M. Cărtărescu, cercetătoarea își structurează demonstrația pornind de la premisa că „interesul pentru realul concret, palpabil, perceput în toată complexitatea sa extraordinară, se îmbină cu o conştiință acută a «realității» literaturii”.[55] Evident, conceptul de realitate se declină polivalent în cadrele optzecismului, ca şi după.

Întorcîndu-ne la al doilea volum al aceluiaşi scriitor, surprinde şi încîntă totodată moto-ul primei ediții (1983), şi anume, „Odi et amo”, care reprezintă titlul şi versul inițial din poemul (*carme*) 85 al poetului latin Catullus, din volumul său *Liber.* De notat că în ediția *Dublu album – Disc 1* din 2011,[56] unde apar reluate diferite piese de rezistență din *Poeme de amor* (17 din totalul de 27), s-au preferat ca epigraf cîteva versuri de John Lennon, ceea ce modifică grila de lectură comunicată inițial de poet cititorului, invitînd acum la o perspectivă mai relaxată şi mai acomodantă asupra temei iubirii. În schimb, contextul preluat din Catullus emfatizează – e drept, în notă ironică – contrastul de sentimente pe care dragostea îl provoacă, aducînd astfel în prim plan unul dintre toposurile literaturii universale din toate timpurile.[57]

---

[54] Catrinel Popa, *Labirintul de oglinzi. Repere pentru o poetică a metatranzitivității,* cuvînt înainte de Mihai Zamfir, Polirom, Bucureşti, 2007, p. 193.

[55] *Ibid*., p. 240.

[56] Mircea Cărtărescu, *Dublu album – Disc 1*, Humanitas, Bucureşti, 2009.

[57] Contextul catullian este următorul: „Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior”. Iată şi o versiune personală a traducerii: „Urăsc şi iubesc. Din ce motiv fac aceasta, poate că te întrebi. / Nu ştiu, dar simt că mi se întîmplă, şi mă chinuie”. Acest *carme* aparține secțiunii a treia a cărții,

În *Să ne iubim, chera mu*, din prima secțiune a cărții (eponimă cu titlul volumului), se citeşte una dintre primele mostre de poezie în care sentimentele se exprimă indirect. Acestui stadiu de poetică optzecistă a autorului îi aparține, aşa cum el însuşi o numeşte, o poezie „cu corelativ obiectiv". Asemenea perspectivei rezumate în articolul „Ce este biografismul?", Cărtărescu exemplifică în 1987 teoria lui T. S. Eliot din „Tradiție şi talent individual" (1919), adică *a posteriori* în raport cu scrierea acestor poeme, remarcînd că poezia ca manifestare impersonală a spiritului creator nu exprimă emoții autentice, „naturale", produse de sentimentele biografice ale autorului, ci emoții artistice. O atare modalitate de exprimare este mediată de recursul la un „corelativ obiectiv", pe care poetul român îl explică reproducînd cuvintele lui Eliot. „Corelativul obiectiv" se referă la „o serie de obiecte, o situație, o înşiruire de evenimente care să alcătuiască formula acelei emoții anume".[58] Teoria, aplicată cu maximă fidelitate față de litera textului eliotian mai ales de poeticile modernismului, a fost preluată cu adaptări, „corupînd-o" spre alte scopuri mai decis postmoderne, şi de generația '80 în faza ei optzecistă, cu rezultate mai mult decît interesante.

În partea a doua a articolului, Cărtărescu îşi declara la data scrierii, adică deja în plin postmodernism, opțiunea pentru conceptul prezent în titlu, „biografismul", axat în special pe subiectivitatea personalității reale a scriitorului, exhibată direct şi într-un limbaj specific, prozaic, orientat în aşa fel încît să producă „efecte de sinceritate":

---

compusă din aşa-numitele *epigrammata*, epigrame în distihuri elegiace, în care tema dominantă este dragostea autentică a poetului pentru Lesbia.

[58] Mircea Cărtărescu, „Ce este biografismul?", în *Amfiteatru*, nr. 6, iunie 1987, reluat în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, pp. 122-125: 122-123.

> Recuzita este realistă, chiar «hiperrealistă», locul şi timpul poeziei fiind *aici* şi *acum*. Ce simt, ce văd, ce gîndesc în împrejurările obişnuite ale vieţii mele de om obişnuit formează conţinutul poeziei, care devine preponderent ca importanţă faţă de formă. Personajul sînt eu fără mască, mizînd nu pe vălurile stilistice, ci pe ce este cu adevărat interesant (dacă este ceva) în personalitatea mea.[59]

În acest stadiu al prezentei analize, mă limitez la a anticipa că primatul conţinutului a fost „cucerit" în mod progresiv, devenind manifest în anumite poezii din *Dragostea* şi cîştigînd mai mult teren în *Nimic*.

Revenind la „poezia cu corelativ obiectiv" practicată de Cărtărescu şi de alţi colegi în perioada optzecismului şi la scopul ei de a evita expunerea directă a propriilor sentimente, autorul îi mai comentează o dată principiile într-un interviu din 30 iunie 1999, acordat lui Mihail Vakulovski, la Motoare (Bucureşti), referindu-se la *Poema chiuvetei* din volumul *Totul* (1985):

> Astăzi forma aceasta de poezie tipic „optzecistă" mi-e destul de antipatică. [...]. Era un fel de a face poezie cu corelativ obiectiv, cum ar zice T. S. Eliot: pentru că ne era jenă să ne exprimăm direct atitudinea faţă de lume, de realitate, atribuiam sentimentele obiectelor, făceam un fel de desen animat în care în loc de oameni apăreau lucruri care se văitau, care plîngeau, care clamau, care cereau dragoste. În acest fel puneam o distanţă între noi şi sentimentele noastre. Genul acesta de poezie a mers în anii '80 şi, după părerea mea, el s-a şi terminat în anii '80.[60]

Cu aceeaşi ocazie, autorul mai declară: „a persistat undeva ideea că nu este foarte decent, nu e foarte poetic [...] să spui direct te iubesc", explicînd astfel motivaţia cu care s-

[59] *Ibid*., p. 124.

[60] Interviu cu Mircea Cărtărescu, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generaţia '80". Interviuri*, p. 177.

a recurs în anii ’80 la amintita „rețetă” expresivă. Prin urmare, optzeciștii sînt produsul unei sinteze între o poetică de sorginte modernistă, eliotiană, şi o poetică postmodernă, care tinde să elimine acea distanță între persoana poetului şi fondul lucrurilor, simțită ca necesară în prima formulă.

În poemul *Să ne iubim, chera mu*, jocul puțin teatral al vocilor de îndrăgostiți, deghizate în obiecte care „clamează” sentimente de dragoste, este dublat de jocul registrelor stilistice, glisînd liber unele spre celelalte, în imediată proximitate (tehnica e a sinonimiei cu efecte comice: „zăpăcindu-te, ambetîndu-te...”, alăturînd termenul colocvial şi pe cel caragialian, sau în altă secvență, „să ne iubim, să ne amăm”, îmbinarea e de limbaj standard şi de pură invenție lexicală). La rîndul lui, jocul intertextualității parodice atrage în text frînturi rescrise de replici caragialiene („ambetîndu-te...”) şi de vers eminescian („oh, mai rămîi”), combinate cu pasaje desprinse din jargonul tinerilor şi cu parafrazări ale Bibliei („să ne iubim, să ne amăm, să creştem şi să ne înmulțim”).[61] Mai mult, din domeniul medical cu limbajul standardizat de rigoare, versul deviază brusc în universul luminos al studenției („să ignorăm influența exercitată în psihicul nostru / de complexul grozăveşti”),[62] iar referința culturală, „travestită” semantic în apelativ fantezist, colocvial, intră în rimă cu alt apelativ pitoresc („să ne iubim, unamuno, nebuno”). Poetul împinge toate componentele şi planurile poemului spre un fel de magnetism infinit, paralel cu acela dezvoltat de motivul tematic principal, care dă naştere unei comedii dezlănțuite a literaturii şi a producerii acesteia.

[61] Mircea Cărtărescu, *Să ne iubim, chera mu*, în *Poeme de amor*, cu o postfață de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 13.
[62] *Ibid*., p. 14.

Pentru mascarea sentimentului se recurge la *poemul cu măşti* sau, în termenii poeticii lui Eliot, la poezia cu corelativ obiectiv. Finalul, cu revenirea în concret, la personaje aşazicînd omeneşti, pune contrapunctic o surdină – se deduce – peste explozia planetară de dragoste şi voluptate care a cuprins obiectele toate, însufleţite şi neînsufleţite: „să ne cunoaştem mai bine, melcule, zice, / să ne îmbrăţişam depoule, hîrtiuţo, tomberonule... / iar noi la ţîşnitoarea din capătul aleii Alexandru ne stropeam / unul pe altul cu apă / chiar lîngă policlinică, şi pînă şi copacii / miroseau a dentist".[63]

Iubita este atît fiinţa ideală, partenera căreia îi pune la picioare Bucureştiul, văzut cînd la modul intelectual şi sofisticat, ca metropolă plină de feeria străzilor, librăriilor, ca-n versul „parcă eşti un păun, cu Bucureştiul înfoiat în spatele tău",[64] cînd ca un oraş gri, cu cartiere muncitoreşti, camioane şi mortar. Dar, în acelaşi poem, se întîmplă ca aceeaşi iubită să devină „o mare putere străină", o „cauciucată zarază".[65] În ambele accepţii, tonul din discursul poetului este tandru-ironic, putîndu-se colora, după caz, cu nuanţe sarcastice, dar şi de imprecaţie comică. Gama este vastă, amplă, ca şi repertoriul de manifestări legate de sentimentul explorat. Figura feminină îi apare eului drept un continent (nu foarte lesne de cucerit), în ipostaza dublă de obiect de admiraţie, dar nu mai puţin, de ţintă a unor critici teribile.

De pildă, într-o partitură despre o iubire „defunctă", cum se exprimă amuzant Nicolae Manolescu,[66] comentînd condiţia sentimentului din majoritatea eroticelor cărtăresciene, fatalitatea se exprimă printr-un contrast intertextual, căci versul iniţial „lasă-ţi lumea ta uitată" dintr-un poem emines-

[63] *Ibid*., p. 15.
[64] Idem, *Era timpul florilor*, în *Poeme de amor*, p. 16.
[65] *Ibid*., p. 18.
[66] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, p. 396.

cian cvasiomonim lansează o chemare aşa-zis întoarsă faţă de cea din contextul original, care nu se referă la consumarea fericită a iubirii, ci la abandonarea ei, in ideea de a pune capăt suferinţei: „lasă-ţi lumea ta uitată / aşterne un strat de pudră peste imperiul tău ieşit ca un coş pe tenul bronzat al / amiciţiei noastre”.[67]

Această „faţă” a discreditării programatice a sentimentalismului capătă accente caustice în poezii din toate cele trei secţiuni ale volumului, inclusiv în ultimul, *Sonete*. Nu existase înainte de aceste poeme un filon tematic cu tradiţie în literatura română. Iubitei i se servesc direct declaraţii nu tocmai galante, precum: „Eşti altfel făcută decît mine. Tu mă înspăimînţi. / Eşti un monstru, mi-e frică de tine”.[68] Iar registrul apelativelor conţine vocabule precum: „pistruiato şi fufo”. În alte versuri se plusează în retorica reproşurilor. Poetul se adresează de fapt unei „prietene” amintindu-i ceva ce se întîmplase pe vremea cînd se jucau împreună, cu douăzeci de ani în urmă faţă de momentul scrierii poemului: „Ai fost proastă. M-ai dezamăgit. Mă lepăd de tine / [...] / puteai să fii tovarăşa mea de hoinăreli prin parc sau pe la / scara unu acum vreo douăzeci de ani / n-aş fi ştiut că eşti altfel decît mine sub şorţuleţ / ne-am fi jucat aşa de frumos...”.[69] Pare să fi fost un moment uluitor, dar astfel prezentat sună a ceva între comic şi (fals) infantil.

În fine, în sonetul *4* plouă cu declaraţii impertinente pe seama iubitei, înfăţişînd-o într-o fiinţă ridicolă, plină de defecte: „tu parcă eşti cîştigată la zaruri / şi pierdută prin condiţia ta de femeie şi iar cîştigată / şi iar pierdută şi iar cîştigată şi pînă la urmă înfiptă ca malachit / în cine ştie ce ac de cravată / [...] / tu dansezi chiar lîngă staţie / leşinată de

[67] Mircea Cărtărescu, *Era timpul florilor*, în *Poeme de amor*, p. 17.
[68] Idem, *Posedai tot felul de obiecte electrice*, în *op. cit.*, p. 30.
[69] Idem, *Lacul din parcul circului*, în *op. cit.*, pp. 42-43.

narcisism şi de graţie / [...] / tu parcă jonglezi printre genele nichelate cu sfera ta de cordială stupiditate”.[70]

Dar, în alte poezii se recuperează, astfel că figura iubitei apare tratată cu tandreţea celui sedus de fascinaţia ei. Atunci, microcosmosul feminin e considerat superior macrocosmosului şi feericului citadin, precum în *Nimic despre tehnica de supravieţuire*, unde se începe cu o „enormă declaraţie de amor”, cum scrie inspirat tot Nicolae Manolescu,[71] referindu-se însă la alt poem important al volumului, *Femeie, femeie, femeie...* (care intrase cu un an în urmă şi-n grupajul de autor din *Aer cu diamante*, alături de poemele comentate anterior, *Să ne iubim, chera mu*, *Poem de amor*, precum şi de alte două texte, *Poema chiuvetei* şi *Dămuţa*).[72]

După debutul copleşitor, demn de un trubadur postmodern („pe lîngă tine, constelaţiile sînt nişte şleampete”),[73] poetul, pe urmele unui Stephan Roll şi asemenea altor colegi de generaţie (Coşovei, Iaru), îşi asociază iubita, cîteva versuri mai jos, şi cu un obiect fantastic, mecanomorfic („confederaţie tandră de sisteme şi aparate”), viziune prezentă deja în „partitura” anterioară *Obosit, rupt...* („femeie de ebonită”)[74] sau în *Jucărie mecanică* („Ea a strigat / acţionată de un mecanism complicat”).[75] Iar în poemul declarat intertextual încă din titlu, *S-a dus amorul...*, anchiloza sentimentală face să se instaleze între cei doi „un mecanism complex” care „crea o tensiune-ntre noi / un fel de lipsă de speranţă

---

[70] Idem, sonetul *4*, în *op. cit.*, p. 114.

[71] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, p. 396.

[72] Mircea Cărtărescu, în Mircea Cărtărescu et alii., *Aer cu diamante*, pp. 11-26.

[73] Idem, *Nimic despre tehnica de supravieţuire*, în *Poeme de amor*, p. 46.

[74] Idem, *Obosit, rupt...*, în *op. cit.*, p. 23.

[75] Idem, *Jucărie mecanică*, în *op. cit.*, p. 28.

rigidă”,[76] protagonista transformîndu-se precum în urmuziana *Pîlnia şi Stamate* într-un jalnic rudiment: „şi tu pe aisbergul tău permiteai / [...] / pîntecului tău să se umple de metal brut, zgrunțuros, albăstrui”.

Ca şi poezia cu corelativ obiectiv, în care se exprimă o dorință de erotizare a universului, reflectînd-o, de fapt, cifrat pe cea a protagoniştilor (umani ai) cuplului, participă în egală măsură la o *poetică a măştii, a travestirii discursului amoros* opțiunea diametral opusă, de a ilustra moartea sentimentelor prin artificiul reificării „actorilor” din poveştile de dragoste, ocultîndu-i astfel directețea şi nocivitatea.

Revenind la *Nimic despre tehnica de supraviețuire*, să notăm că referința la Bruegel, asociată presupusei ipocrizii a iubitei – defect atenuat de alipirea locuțiunii „de catifea” la numele pictorului –, are o funcție metonimică, aşa-zicînd explicativă, întrucît patronimul artistului trimite la caracteristicile universului crud care îi este specific. Imaginea iubitei capătă atribute oximoronice.

Titlul şi conținutul poemului *S-a dus amorul...*, ostentativ anti-sentimental, propun o ilustrare vie a prozaicului îngroşat pînă la sordid („asfaltul pute mai seducător ca oricînd a mormoloci”), sprijinindu-se pe un registru împins în acest vers la limita de jos a colocvialului. Limbajul contrastează puternic cu scenariul de tip romantic eminescian. În textul predecesorului, întregul discurs era adresat femeii adorate, ca o celebrare superlativă a miracolului iubirii, care continua să iradieze în amintirea îndrăgostitului după ce sentimentul devenise trecut. În schimb, inflexiunile din vocea poetului-„narator” postmodern sînt neutre, nu au un interlocutor precis, anunțînd sec, la începutul ultimei părți: „nu mai iubeam pe nimeni...”.[77] Mai mult, spre final apar reproduse în text

[76] Idem, *S-a dus amorul...*, în *op. cit.*, p. 121.
[77] *Ibid*., p. 48.

replici de-o banalitate manifestă, bufe în nuditatea lor simplă şi pedestră, dintr-un „dialog" între un muncitor şi un şofer de camion, ultimul lăsîndu-se dirijat de primul ca să poată parca impunătorul vehicul.

Protagonistul cărtărescian nu emite nici o părere de rău, iar dacă titlul n-ar orienta cititorul către un mesaj precis, acesta ar fi poate puțin derutat de faptul că motivul central, livrat totuşi cu accentele sentimentale din varianta eminesciană, apare egalizat şi „de-dramatizat", devenind insignifiant în rutina atmosferei dintr-o zi lipsită de vreun relief, voit aplatizat printre micile întîmplări dintr-un cartier în construcție al capitalei.

Secțiunea mediană, *Monştri ai elegiei* (al cărei titlu trimite prin epigraf la Wallace Stevens), include piesele cele mai consistente din volum şi ilustrează pregnant acea intertextualitate de tip filologic, cu alte cuvinte, o rețea extinsă de relații intertextuale bazată pe o gamă la fel de amplă de procedee şi desfăşurări de efecte stilistice, ce dovedesc abilitatea autorului de a manipula mecanismele cele mai subtile ale arsenalului transtextualității genettiene. Fiind de formație filolog, astăzi profesor universitar la Facultatea de Litere a Universității din Bucureşti, o asemenea competență din partea lui M. Cărtărescu este pe deplin explicabilă, ca şi în cazul altor poeți ai generației, foste „vedete" ale Cenaclului de Luni, precum Iaru, Coşovei sau Romulus Bucur, care sînt la rîndul lor absolvenți ai Literelor bucureştene. Dar nu toți filologii generației au urmat această direcție. De pildă, Mariana Marin, Alexandru Muşina şi chiar Matei Vişniec (doar în parte filolog) optează pentru uzul mai redus al acestor mijloace.

*Femeie, femeie, femeie...* este mai degrabă o comedie colosală a declarației de dragoste, în care planurile cele mai diferite se suprapun încă o dată, conducînd la viziuni onirice, burleşti, într-un discurs care ia în considerare toată claviatura speciilor de poezie, de la odă la blestem. Dimensiunea vizionară a

poeziei autorului desprinsă din suprarealism creează aici „peisaje" învecinate cu scenele de desen animat, cu fantasticul feeric din filmele pentru copii sau cu viziuni „mediatice" în sensul celor teoretizate de Ion Manolescu. De la „jocurile mecanice" din primul volum, se trece la aceste imagini ce par generate pe computer, recuzita simulacrului fiind orchestrată de un umor acomodant, care umanizează artefactul: „şi mi-am zdrenţuit inima, diafragma, plămînii umblînd ore în şir pe aleea / circului delirînd şi gesticulînd cu pajiştea, magnolia, pekinezii, lacul cu murdării, aşteptînd să mi se înfigă între ochi cablul de racordare la casetofonul stelar".[78]

Lamentația îndrăgostitului se proiectează ca spectacol galactic, atrăgînd monologul adresat al protagonistului într-o regresiune în timp, pînă la călătoria intrauterină în corpul iubitei, fantastic-onirică. Aluzia la suspinele lui Petrarca şi, s-ar putea adăuga, la cele ale poeților români premoderni, e recontextualizată în recuzita şi scenariul postmoderne, făcîndu-se uz de limbajul dezinhibat, atît de specific poeziei lui Mircea Cărtărescu, iar depresia se comunică pe acest ton excesiv, dar eminamente comic, prin întrebări sarcastice. Tonul e abandonat în secvența a patra a poemului, care constă într-un singur vers, nostalgic, tipic pentru acea predispoziție recuperatoare neoromantic-vizionară a literaturii autorului, care se exprimă – cum am remarcat – prin formula intertextualității parodice: „acum tu eşti o superstiție, o hiperrealitate cu zeci de miliarde de fețe".[79]

În *O seară la operă* asistăm la o deconstruire programatică a modelelor literare existente, începînd chiar de la *Argument*, specie de paratext auctorial – de fapt – inadecvată într-un poem, fie el chiar lung şi predominant narativ. Conținutul frazei din *Argument* reprezintă o autoironie pe seama

[78] Idem, *Femeie, femeie, femeie...*, în *op. cit.*, p. 68.
[79] *Ibid*., p. 70.

figurii poetului, a cărui voce tinde să se confunde în „corul" polifonic al personajelor, anunțînd deja pe ton de farsă că obiectul lecturii va fi rezultatul unei *ars combinatoria* personale, ivite, pe de-o parte, din revizitarea ironic-parodică a tradiției erotice autohtone, iar, pe de alta, din învestirea cu calități poetice a unor limbaje şi forme expresive considerate nepoetice de aceeaşi tradiție.

Ultimul cuvînt din *Argument*, „sonet", indică o nouă deturnare de semnificație, căci textul *O seară la operă* nu păstrează nici un atribut al venerabilei specii, dar include în final, colat practic poemului şi cu efect de net contrast, sonetul cărtărescian cu care se deschide şi închide volumul *Poeme de amor*. E vorba de secțiunea finală, care cuprinde douăzeci de „sonete"... postmoderne, libere de orice constrîngere a „formei fixe" din trecutul ilustru al clasicei specii.

Deşi îi lipseşte împărțirea strofică originală, menținîndu-se totuşi alte caracteristici ale tiparului englez al sonetului, în celelalte două poziții subliniate programatic (de autor) pe care le mai ocupă în carte, sonetul pe teme shakespeariano-eminesciene[80] (iubirea sublimată, sursă a creației perene) trădează chiar şi acolo o fină nuanță de parodie față de atitudinea structural romantică pe care încă o mai conține. Aceeaşi funcție poetică, de revitalizare atît a ilustrei specii defuncte, cît şi a emoției pe care-o suscită o temă universal şi infinit reiterabilă, revine şi-n alt volum, *Cincizeci de sonete*,[81] unde acelaşi grupaj de versuri figurează tot ca prolog, „prefațînd" un mic *canzoniere* în care apar incluse majoritatea pieselor din 1983, dar şi altele, tot variații contemporane ale genului, compuse în anii '80, în fond, rescrieri

[80] Ion Bogdan Lefter, „Sonetistul", în *Observator Cultural*, V, nr. 217, 20-26 aprilie 2004, p. 11, reluat în *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, pp. 34-39.

[81] Mircea Cărtărescu, *Cincizeci de sonete*, Brumar, Timişoara, 2003.

aşa-zicînd nonconformiste, „pervertind" în mod asumat modelul vechi.[82]

În fiecare dintre aceste două cărți, textul sonetului obligă la lecturi diferite şi inclusiv la raportarea semnificațiilor celor paisprezece versuri la ansamblul „opurilor" respective, formînd o rețea de „intertextualitate internă",[83] asemănătoare unui joc de oglinzi. Este totodată fundamentală tripla distribuire a poemului-manifest în volumul *Poeme de amor*, întrucît aici se creează un perspectivism circular şi o imagine-cadru asupra cărții, la care cititorul este invitat indirect să reflecteze. Evaluarea globală trebuie să ia în considerare sonetul şi ca secvență poziționată în mijloc, adică flancată de parodia şi umorul dezlănțuite atît din poemul propriu-zis *O seară la operă*, cît şi din următorul cu care se învecinează imediat, *Mangafaua*.

Se poate vorbi, deci, de un *perspectivism intertextual (atît restrîns, cît şi intern)* comparabil cu o oglindire pluridirecțională şi asemănător configurației unei săli de spectacol, oglindire care s-ar putea descrie astfel: dinspre sală către scenă şi de acolo în culise, dar şi-n sens contrar, lărgind unghiul

---

[82] Ion Bogdan Lefter, „Sonetistul", în *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, p. 36. De fapt, sonetul shakespearian-eminescian mai apare o dată şi-n primul volum al antologiei operei poetice a lui M. Cărtărescu, *Plurivers*, Humanitas, Bucureşti, 2003. Ion Bogdan Lefter oferă în referința citată o serie întreagă de precizări istorico-literare utile interpretării sonetului.

[83] Jean Ricardou, „Claude Simon, textuellement", în Jean Ricardou (îngrijit de), *Claude Simon: analyse, théorie* [vol. apărut în urma colocviului de la Cerisy, 1974], Union Générale d'Éditions 10/18, Paris, 1975, pp. 7-19. Autorul definea „intertextualitatea internă" ca relație a unui text cu el însuşi, iar „intertextualitatea restrînsă" referindu-se la raporturi intertextuale între textele aceluiaşi autor. Dezvoltă primul concept şi-n *Nouveaux problèmes du roman*, col. „Poétique", Seuil, Paris, 1978, pp. 270-279, definind „supratextul" (fr. *le surtexte*) drept un text care propune o lectură despre el însuşi.

vizual şi spre cei de la balcoane, care privesc împrejur şi sînt priviți la rîndul lor. Ca în atmosfera dintr-o seară la operă...

De fapt, tipul de reprezentație anunțat în titlu e degradat caricatural cu mijloacele pastişei şi parodiei pînă la tonul de melodramă, iar replicile interpreților, Maimuțoiul şi Femeia, alcătuiesc literalmente un „duet" care declină tema iubirii în stiluri diverse ale poeziei erotice româneşti din secolele XIX (nu se omite nici madrigalul) şi XX. Se parcurg registre descendente, de la sublimul tonalității romantice, la jargonul tinerilor din generația contemporană poetului („galeşo", „apetisanto") şi pînă la exuberanța limbajului cu aluzii vulgare în argou erotic („dacă mă chinuieşti ca pe hoții de cai! / dacă o dată vroiai! / ...căci odată vroiai").[84]

Ideea de melodramă nu este sugerată doar de tratarea temei – iubirii absolute – în registre inferioare, ci şi de muzicalitatea versurilor, unele în rimă, în ciuda inegalității şi diversității tipologiei lor. Acestea sînt cantabile, declamabile, adevărate replici de duet, teatrale, savuroase, reprezentabile pe o scenă, amintind apariția melodramei în cadrul genului dramatic, dar şi structura asemănătoare şi ea melodramei, unde alternează scene „dramatice", „serioase", cu scene de un patetism violent, deturnat în comic insolent sau, din contră, de o candoare neverosimilă, „jucată". Iată începutul poemului, care repropune un vers din Nicolae Labiş, reluat pe parcurs: „Sînt iar îndrăgostit. E un curcubeu".[85] De altfel, toată prima parte e scrisă în stil extaziat, cu „inocență" mimată. Experiența actuală în teoria comunicării arată că melodrama e în definitiv modelul cel mai frecvent de reprezentare utilizat în cultura şi societatea occidentală contemporană.

Caracterul intertextual-parodic al rescrierii e indicat indirect de o explicație din subsolul textului, care se vrea –

[84] Mircea Cărtărescu, *O seară la operă*, în *Poeme de amor*, p. 85.
[85] *Ibid*., p. 75.

din nou – „inocentă”[86] (într-o epocă literară lipsită de iluzii!) şi care afişează o modestie mimată (cum îi stă bine artistului postmodern). M. Cărtărescu afirmă la persoana a treia că, în concepția autorului, Maimuțoiul „reprezintă spiritul de imitație al artistului tînăr”, şi că, „înainte de a-şi găsi o voce originală, el reia stilurile «clasice» ale poeziei care îl precede şi pe care el, primul, le iubeşte şi le admiră cel mai mult”.[87]

Să fie doar atît? E bine ştiut că poetul postmodern este mai întîi de toate fascinat de „performanța stilistică” a autorilor din trecut. Prin urmare, a cita predecesorii în literatura română optzecistă înseamnă asumarea tendinței de a valoriza acest tip de performanță.[88]

În plus, sensul ironiei, parodiei şi pastişei postmoderne se asociază cel mai frecvent – cum s-a mai observat în alte capitole – unei aşa-zise idei de datorie şi unei atitudini de

---

[86] Umberto Eco, „Marginalii şi glose la *Numele rozei*”, în *loc. cit.*, p. 103.

[87] Mircea Cărtărescu, *O seară la operă*, în *Poeme de amor*, p. 79. E interesant că în volumele ulterioare în care apare inclus poemul, această declarație de intenție a poetului dispare, împreună cu caracterele italice cu care apăreau transcrise citatele din diferiți scriitori.

[88] Rodica Zafiu, „Postmodernisme et langage”, în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles/Romanian Journal of Literary and Cultural Studies*, nr. 1-4, 2009, serie nouă, intitulat *Le postmodernisme alors et maintenant*, p. 137. Cf. în acelaşi nr. din *Euresis*, pp. 329-330, considerațiile Adinei Dinițoiu din cronica la vol. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, unde autoarea explică demersul poetului de a căuta „predecesori” ai postmodernismului în literatura română anterioară secolului XX dintr-o intenție de legitimare, întrucît aceasta îi permite reactivarea unei „pluralități de alternative” artistice care pot fi reciclate în spirit postmodern. Semnatara cronicii exprimă şi anumite rezerve față de poziția estetică a lui M. Cărtărescu referitor la acest demers.

deferență față de textul parodiat şi de valorile lui.[89] Ceea ce precizează autorul în nota de subsol citată anterior se poate explica tocmai prin încadrarea demersului său în aşa-numitul „etos reverenţios", despre care vorbeşte L. Hutcheon.

Miza poemului constă – cred – în modul în care Cărtărescu „pune în scenă" acest reviriment, alăturînd dimensiunii critice, dar recuperatoare în raport cu trecutul, partea creatoare, indispensabilă oricărei parodii postmoderne, ajungînd astfel să arate limitele, dar şi puterile reprezentării.[90]

Un alt atribut al operei de tip postmodern, ilustrat programatic în aceste versuri, constă în afişarea unei aşa-zise familiarităţi (confidenţe) parodice, provenind din melanjul ironic-contrastant de reactualizări ale trecutului, ceea ce presupune intenţia auctorială de a cultiva un anumit grad de accesibilitate în opera de artă.[91] În prima apariţie a iubitei aceasta este încarnată într-un personaj-narator cu identitate incertă şi prezentată în registru comic-vulgar, „frigidă printre ceasornicăriile în călduri", ea trecînd drept un fel de Barby-girl.[92]

Ideea apare însă reformulată în versul următor, la modul livresc-enciclopedic, modulat în sens ironic-caricatural prin expresia biblică „*noli me tangere*" („nu mă atinge"),[93] ceea

---

[89] Linda Hutcheon, „Ironie, satire, parodie", în *Poétique*, nr. 46, aprilie 1981, p. 148.

[90] Idem, *Politica postmodernismului*, trad. de Mircea Deac, Univers, Bucureşti, 1997, p. 104.

[91] Idem, „Postmodernism Goes to the Opera", în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles/Romanian Journal of Literary and Cultural Studies*, nr. 1-4, 2009, pp. 54-66: 55-56.

[92] Mircea Cărtărescu, *O seară la operă*, în *Poeme de amor*, p. 76.

[93] Expresia „*noli me tangere*" îi este atribuită lui Isus. Potrivit *Evangheliei după Ioan* (20, 17), ar fi fost o replică adresată Mariei Magdalena imediat după învierea Mîntuitorului. Un asemenea refuz a suscitat o anumită uimire în rîndul exegeţilor, neînţelegîndu-se exact cauza care l-ar produce, aşa încît unele traduceri ale *Bibliei*, în locul sintagmei („nu mă atinge"), au

ce indică în limbaj psihanalitic şi sociologic un tabu al contactului fizic, care se traduce în interdicție morală; sugestia se propagă apoi printr-un fragment de vers horațian din *Carmina* I, 1, *dulce mecus meum* („onoarea mea cea dulce”,[94] adresat inițial lui Mecena). Toate sînt contexte parodice, care fac din iubită o marionetă, obsedată de cochetărie şi superficială pînă la platitudine.

Alte efecte intertextuale provin din utilizarea mijloacelor dialogismului în aşa-zisul „act” al doilea al poemului, unde un personaj narator, acelaşi din prima parte, din a treia, a patra şi a cincea, deapănă pe fundalul unei confesiuni burleşti „amintiri din copilărie” banale, dar pitoreşti. În treacăt fie spus, părțile amintite sînt construite în aparență ca disparate, efortul unificator fiind lăsat în seama cititorului. În registru biografist, prozaic-blazat, alunecînd spre derizoriu, apar alăturate referințe la personaje din literatura pentru copii propagandist-sovietică (Unchiul Stiopa Milițianul) sau în limbaj infantil peltic, colorat ca de periferie (mediul însuşi captat aici în text), sînt reproduse replici de vorbire directă indicate ca atare în text.

În tabloul următor, există un poet, personaj-narator, care tocmai scrie o odă – secvență echivalînd unei puneri în abis, dar pe un „portativ” colocvial, a poemului întreg –, iar oda este şi ea... dialogată. Urmează apoi o „partitură” savuroasă

---

preferat soluția „nu mă reține (în loc)”. S-a considerat că noua interpretare este mai apropiată de litera *Evangheliei*. Pentru textul nostru efectul comic e garantat, în schimb, de prima versiune a traducerii. Fraza a constituit tema multor opere de artă din Evul Mediu şi Renaştere, inspirînd pictori precum Michelangelo Buonarotti, Paolo Veronese etc.

[94] Horațiu, *Carmina*, I, 1: „Maecenas atavis edite regibus, / o et praesidium et dulce decus meum”. Iată şi traducerea pasajului: „O, Mecena, coborît din strămoşi regeşti, / o tu care eşti apărarea şi onoarea mea cea dulce”.

care demonstrează cum se mai poate scrie despre sentimentul de jubilație la întîmpinarea primăverii în era postmodernă. Versurile compun o rescriere inventivă de un umor irezistibil, orchestrată în stilul conversației familiare, cu ajutorul unui limbaj exaltat în fața miracolului simplu al reînvierii naturii, pornind de la strofele lui Alecsandri din *Primăvara*: „Salutare primăvară, / Timp frumos bine-ai venit!"; sau: „Bună dimineața, soare! / sărut mîna, colț de iarbă! bonjur, mugurei! / [...] / e nemaipomenit, ciripesc păsărelele! / mişună urechelnițele, au ieşit femei frumoase la ambasador!". Lipsa de iluzii a scriitorului postmodern se dezvăluie pe de-a întregul în scepticismul din versul „nu sînt sigur că afară / mai există primăvară / mi-e să nu găsim o phrynne / polifagă",[95] unde „phrynne" corespunde unei referințe culturale la curtezanele din Grecia secolului IV î. Chr.

Personajul-narator povesteşte o scenă de triunghi amoros în care Maimuțoiul, în fața iubitei, interpretează elocvența şi gesturile galante ale unui Rică Venturiano mult mai îndrăzneț. Să comparăm replicile doar aluzive ale lui Rică, de genul „Madam, cocoană, ai mizericordie de un june român" (*O noapte furtunoasă*, Scena II, Actul II) cu cele impertinente, directe şi ironice ale protagonistului cărtărescian, simetrice primelor: „madam, domnişoară, dumneavoastră şi tu, / voulez-vous / VOULEZ-VOUS?".[96] Este vorba şi-n acest context de un *poem cu măşti*, în care personajele „joacă rolurile" altor „eroi" celebri din istoria literaturii, autorul degradînd parodic registrul stilistic inițial, pentru a obține distanța comică dorită, şi în definitiv, pentru a arunca o mască protectoare peste sentimentalitatea autentică, ceea ce confirmă ipoteza avansată de Rodica Zafiu şi Bruno Mazzoni conform

[95] Mircea Cărtărescu, *O seară la operă*, în *Poeme de amor*, pp. 78-79.
[96] *Ibid*., p. 79.

căreia subiectivitatea postmodernă este atenuată prin (auto)ironie, prin recursul la citat, aluzie sau joc de cuvinte.[97]

Secvența a treia continuă cu periplul rescrierii poeziei erotice, pornind de la modelele genului din literatura română şi de la limbajele colocvial şi argotic, pline de alterări fonetice, morfo-sintactice şi de alte mărci ale graiului muntenesc din trecut, pentru care Cărtărescu are o predilecție specială, justificată sentimental de originile mamei,[98] particularități cărora trebuie să le asociem structuri lexicale şi morfologice în stil caragialesc („voi să fiu amurezată"), arhaisme şi un fond lexical, dar şi accente de atmosferă din *Levantul* („hurioară", „gheaură", „bosfór"), care instaurează o „intertextualitate restrînsă" realmente fertilă şi interesantă.

Sînt reciclate prin deturnare comică de la formele şi sensurile canonice, doina („placată" cu stridențe nepermise în modelele clasice de poezie populară), motive din *Luceafărul*, „parfumul bogat de roze" macedonskian, „figuri de ceară" din minulescienele *Romanța cheii*, *Romanța mortului*, *Seară rurală*, *Fapt divers*, stilul abstract barbian, psalmii arhezieni şi estetica *Florilor de mucigai*. Într-un moment autoreflexiv, după ce Maimuțoiul şi Femeia, măşti ale autorului, au improvizat într-un travesti remarcabil stilurile literaturii din secolul al XIX-lea, cei doi constată, dezvăluind convenția intertextuală, că lui Nichita Stănescu nu i-au acordat spațiu în *performance*-ul lor.[99] Precizez într-o paranteză că în *Levantul* vocile se multiplică derutant, dar în ceea ce priveşte poezia reprezentanților modernismului românesc – Bacovia, Blaga, Barbu şi Arghezi – timbrul poetic

[97] Bruno Mazzoni & Rodica Zafiu, „Poesia romena di fine millennio", în Giorgio Manacorda (îngrijit de), *Poesia '98. Annuario*, pp. 187-188.

[98] Mircea Cărtărescu, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, Humanitas, Bucureşti, 2012, p. 79.

[99] Idem, *O seară la operă*, în *Poeme de amor*, p. 82.

al fiecăruia, recreat de Cărtărescu, este recitat de poeții înşişi, convocați în epopee ca personaje propriu-zise. Din partea artistului postmodern este un mod de a nu da curs în acest stadiu al operei unei „confruntări" cu ilustrul predecesor. Refuzul influenței apare însă în *Levantul*, cum se va observa mai departe. Voi reveni.

Secvența a patra din *Mangafaua* completează evantaiul de ipostaze ale iubirii cu fragmente de dragoste filială, patetică, din care nu lipseşte tenta ironică. În fine, contrastul cel mai puternic apare între părțile a cincea şi a şasea ale poemului. În a cincea se revine la stilul cu inserturi intertextuale, plăsmuind imaginea iubitei din acel amestec fermecător de suferință mimată şi ironie caricaturală, cu dezinvolturi subliniate aici în mod voluntar pînă la insolențe de atitudine servite partenerei în limbaj aluziv erotic. Aducerea în versuri a tribulațiilor sentimentale la care obligă această relație mediocră se plasează în contrapunct izbitor cu sonetul din ultimul tablou (al şaselea), la care m-am referit la începutul analizei.

Metapoezia este afirmată în această capodoperă a poeziei optzeciste şi postmoderne prin ceea ce îi este mai specific procedeului, şi anume, prin asumarea în propriul demers, programatică şi parodică, a naturii livreşti, strict filologice a tradiției literare autohtone. Gestul se repetă în *Levantul*, unde sursele intertextualității se extind la alte literaturi, operînd în acelaşi timp o selecție deloc întîmplătoare, cum se va observa.

În raport cu *O seară la operă*, *Mangafaua*, o altă piesă de rezistență, reprezintă o aprofundare ulterioară a mecanismelor şi modalităților de expresie tipice intertextualității înțelese ca fenomen al scriiturii de grad secund, „materialul de disecție" fiind încă o dată selecționat din literatura română, şi anume, doar din cîțiva autori. Printre aceştia, Caragiale, cel mai citat dintre ei la nivelul întregii generații,

deține, prin urmare, primatul. *Mangafaua* poate fi interpretată din acest unghi de vedere şi împrumutînd termeni din limbajul picturii, ca un detaliu lucrat cu enormă minuție şi virtuozitate artizanală, decupat dintr-o operă cu figurație abundentă ca o frescă panoramică.

Din alt unghi, urmînd sugestiile lui Antoine Compagnon, care permit multiple ilustrări în poetica postmodernă (prin excelență „citaționistă"),[100] se va observa că acest text reprezintă o mină de aur pentru exegetul interesat să identifice anomaliile, „perversiunile" de tip intertextual care – în accepția criticului – perturbă structura schimburilor posibile de la nivelul discursului, ajungînd astfel să relativizeze ideea de proprietate literară, fiind analizabile prin procedee şi convenții actualizate uneori în text fără a se preciza paternitatea insertului aşa-zicînd decupat.[101] Aşadar, poemul *Mangafaua* uzează de diverse practici textuale asociabile citării „anormale", sau, cu alte cuvinte, infidele, „contrafăcute" prin modificarea contextului-sursă.

Şi aici, ca şi în *O seară*..., modalitatea principală de rescriere constă în transformare, procedeu mai complex decît cel al imitației, cum îl descrie Gérard Genette, întrucît pentru primul se recurge la reutilizarea decontextualizată, fragmentară sau modificată a anumitor elemente din opera luată ca reper.[102] Încă din titlu, *Mangafaua* se reclamă din piesa caragialiană *D'ale carnavalului*, respectiv de la porecla

---

[100] Matei Călinescu, cap. „O nouă «față» a modernității", în *Cinci fețe ale modernității*, p. 238.

[101] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, pp. 362-363.

[102] Gérard Genette, *Palimpsestes*. *La littérature au second degré*, pp. 12-14. Cf. Sophie Rabau, „Le mouchoir de Scarlett (et celui de Léa). Entre ressemblance et reconnaissance", în *Critique*, nr. 663-664, august-septembrie 2002, intitulat *Copier, voler: les plagiaires*, pp. 616-626: 618.

inocentului personaj Crăcănel dată chiar de femeia iubită, şi de la ideea „traducerii" amoroase. Titlul poemului mai trimite intertextual şi paratextual şi la moto-ul volumului care reprezintă obiectul prezentei analize. Coerent cu acest paratext, Cărtărescu alege pentru *Mangafaua* un epigraf din acelaşi poet latin, selectînd de data aceasta un fragment denigrator la adresa Lesbiei, iubita desăvîrşită a lui Catullus, unde ea este acuzată în termeni extrem de duri că – parafrazînd – „se prăseşte" cu derbedeii Romei.

Prin urmare, mesajul din acest moto se grefează pe contextul afin din *D'ale carnavalului*, piesa de unde Cărtărescu „decupează" şi remodelează în propriul text cele mai numeroase secvenţe, aşa cum o indică şi majoritatea titlurilor date celor opt secvenţe ale poemului.[103] Alte pasaje intertextuale atrag contexte caragialiene din piesa *O noapte furtunoasă* (precum subtitlul părţii a treia, *Compătimind împreună*) şi din schiţa *Bubico* (adică dintr-o specie literară înrudită cu textul dramatic). Ca şi-n capodopera comentată anterior, stilurile părţilor sînt diferite, dar, spre deosebire de *O seară la operă*, aici tonul este şi mai apăsat prozaic, împins definitiv în grotesc. Se rescrie un vers (tot prozaic) din Minulescu („căci azi nu mai sînt eu")[104] şi altul din *Luceafărul* („de ce nu vii tu? Vină"),[105] subiectul „tramei" obligînd la o asemenea alegere. În schimb, este din nou pregnantă latura dramatică, teatrală, din pluralitatea de voci care evoluează într-un scenariu seducător, creînd o *ulterioară carnavalizare a lim-*

[103] Demersul este afin cu ceea ce Annick Bouillaguet a numit drept *parodie intégrale* în *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, p. 6: „Il s'agit là soit d'un long fragment, soit d'une œuvre qui se constitue directement à partir d'une autre, dûment répertoriée et facilement identifiable".

[104] Sursele minulesciene pot fi poemele *Cîntecul unui om* şi *Romanţa celui răstignit*...

[105] Mihai Eminescu, *Luceafărul*, în *Poezii, ed. cit.*, p. 143.

*bajului şi a atmosferei*, după ce piesa care reprezintă principalul reper al citării tematiza, inclusiv ea, jocul generalizat cu măşti. Cărtărescu propune încă un *poem în travesti*, *poem-spectacol*, căci personajele ţes o nouă textură dramatică, încarnînd scene, motive şi rostind frînturi de replici (rescrise) din discursuri caragialeşti.

Intertextualitatea se bazează aici pe referinţe multiple la opere diferite ale aceluiaşi scriitor – Catullus şi respectiv Caragiale –, pe cînd în *O seară*... exista o listă întreagă de autori citaţi. *Tehnica* este tot cea a *deturnării* prin rescriere, vizînd ocultarea paternităţii operei „*de première main*", şi, în alt sens, proliferarea colajului de citate, ceea ce a permis producerea unui număr important de asocieri noi, exhibînd ostentativ mecanismul şi sursele intertextului. Cum în *Mangafaua* intruziunea absurdului şi a grotescului au un rol considerabil, deturnarea este mijlocul de exprimare cel mai adecvat, căci ea „depăşeşte parodia şi pastişa, condamnate la comic", pliindu-se cu suplеţe şi pe registrul „seriosului" şi sublimului.[106]

Cum explică Laurent Jeanpierre, procedeul folosit în asemenea contexte se compune din trei faze succesive – „selectarea" unui material dintr-o operă anterioară, „modificarea" şi, în fine, „combinarea" acestui material cu altele – funcţionînd similar pentru toate figurile intertextualităţii: citat, aluzie culturală, colaj etc.[107]

Astfel, subtitlul primei părţi, *Chestiune de traducere*, nu are legătură cu paragraful „a", scris în stil de reportaj şi presărat cu clişee de limbaj. În aceste versuri personajul

---

[106] Laurent Jeanpierre, „Retournement du détournement", în *Critique*, nr. 663-664, august-septembrie 2002, intitulat *Copier, voler: les plagiaires*, pp. 645-659: 647.

[107] Idem. Iată pasajul în original la care mă refer: „Elle [la théorie du détournement] est constituée de trois moments: *séparation* d'un matériau à l'intérieur d'une œuvre déjà existente; *modification* de cet élément sélectionné; *combinaison* d'autres éléments".

protagonist îşi descrie oraşul natal, Bucureşti, cu candoarea unui copil de gimnaziu.

Fragmentul „b" propune un discurs delirant-absurd, de un comic integral, de fapt o pastişă a stilului tehnico-ştiinţific, mai precis a lexicului fizicii şi medicinei. Abia în secvenţa „c" într-o scurtă confesiune în proză, dar rimată!, îl aflăm pe personajul-narator într-o ipostază meditativă, calm-detaşată, dar şi comic-parodică, aşezat pe un scaun de dentist, ceea ce trimite intertextual la figura lui Crăcănel-Mangafaua. Compoziţia textului în secţiuni şi paragrafe, fiind la rîndul ei interpretabilă drept cadru pentru o pastişă a discursului juridic, poate configura, prin urmare, o *pastişă de gradul doi (pastişă în pastişă)*.

Începînd cu tabloul al doilea al poemului, acest personaj-narator îşi prezintă iubita, căreia poetul îi atribuie indirect, prin subtitlul intertextual al aceluiaşi fragment, *Femeie, ochi alunecos...*, eticheta de cochetă. În relaţie cu replica lui Pampon, sintagma din Cărtărescu a fost întrucîtva modificată dar, dacă vom cumula sugestia semantică din Caragiale cu cea a intertextului, vom obţine o diferenţă aşa-zicînd metonimică. Urmînd reflecţia lui Pampon, se deduce că la Caragiale frivolitatea apare drept trăsătură definitorie a naturii feminine.

Variaţia faţă de textul predecesorului constă în citarea voit inexactă, la singular (eufemistică) şi cu intonaţie diferită, strict constatativă, a incriminatei replici: „femeie! ochi alunecoşi, inimă zburdalnică!".[108] Secvenţa a doua a contextului original („inimă zburdalnică...") apare la Cărtărescu abia în titlul părţii

[108] Replica lui Pampon se află în *D'ale carnavalului*, *Scena IX*, *Actul II*, şi în aceeaşi scenă apare repetată: „Mişelule, să ne desluşim, 'ai? După ce mă ataci la sacrul meu amor; amăgeşti o fiinţă nevinovată... *o femeie... femeie! ochi alunecoşi, inimă zburdalnică!...*", în Ion Luca Caragiale, *Teatru*, ed. a III-a, îngrijită de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu & Liviu Călin, prefaţă şi tabel cronologic de Liviu Călin, col. „Lyceum", Albatros, Bucureşti, 1982, p. 177, p. 178 şi, respectiv, p. 179.

a şasea, întregind astfel la distanţă şi prin dislocare, mesajul iniţial. După începutul descriptiv, continuarea speculativă şi urmarea confesivă, rezumate anterior în această parte a poemului, protagonistul-narator, posibil alter ego al autorului, pare să trădeze o fărîmă din identitatea ultimului, atunci cînd scrie că îi revine în minte „ţoncănitul pantofilor ei pe culoarele universităţii". Se trece apoi la dezvăluirea sarcastică a maladiei de care suferă iubita: infidelitate – se subînţelege –, căci „erotopatie" (termenul ştiinţific din text) denumeşte generic tulburări în sfera pulsiunilor sexuale.[109]

Fragmentul al patrulea este o probă de virtuozitate a colării de fragmente literare, pornind chiar de la titlul din nou caragialian, *Docoment olograf*. În textul sursă este vorba despre biletul care dezvăluie infidelitatea (patologie, iată, răspîndită în cuplurile ce populează nivelele plurale de sens ale poemului) şi din al cărui conţinut se reia în intertext doar secvenţa despre plecarea Mangafalei la Piteşti (toponim ce înlocuieşte originalul Ploieşti). Replica din Cărtărescu nu există formulată literalmente de Caragiale, căci poetul optzecist procedează respectînd cei trei timpi ai „deturnării" (Laurent Jeanpierre), adaptînd textul-model. Dintre termenii care nu-i aparţin operei de grad secund, cei caragialieni rămîn nemarcaţi ca „împrumuturi". De pildă, „ambetată" răsare din discursul Ziţei în *O noapte furtunoasă*, *Actul I*, *Scena 7*, dar şi Miţa lui Crăcănel se exprimă astfel în *Actul I*, *Scena III*. În schimb, apar evidenţiate de Cărtărescu – doar în ediţia din 1983 – contextele preluate literal din *Oda bucuriei* de N. Stănescu, poezie aflată sub specia misterului, intranzitivităţii („ci vino tu, stare măreaţă a sufletului"), iar în versul următor, o replică din chemarea Cătălinei către Luceafăr, pronunţată în vis, la finalul strofei a XII-a (eminesciene): „De ce nu vii tu? Vină!".[110]

[109] Mircea Cărtărescu, *Mangafaua*, în *Poeme de amor*, p. 87.
[110] *Ibid*., p. 88.

Ambele ocurențe au funcție de contrast în raport cu prozaicul vădit al situațiilor din Caragiale, din cea mai explicită piesă pe tema trădărilor groteşti şi a triunghiurilor conjugale, dezminţind titlul secvenței 4, căci în locul unui document olograf, poetul propune un colaj savant alcătuit, adică exact contrariul a ceea ce declară. Aici triunghiul conjugal este format din student (un alter ego?), o Ea, şi soldatul vasile gh. mangafá. „Istoria" se urzeşte în jurul figurii soldatului înşelat, dar nici studentul nu va fi scutit să repete pe cont propriu deziluzia primului.

Confuzia sentimentală a personajului aşa-zicînd „tradus" (soldatul) se exprimă în secvența 5, intitulată „Nu plînge, eşti volintir!", într-un discurs cu aspect de raport militar, căci şi-n acest caz subzistă subtextul caragialian: Crăcănel, înşelat a opta oară, jurase în *Actul II, Scena IX* să se înroleze voluntar în Garda Națională dar, fiindcă aceasta tocmai se desființase, la următoarea trădare promite că se va însura. Se poate spune că îşi va pune masca pe chip, aşa cum cere convenția carnavalului, devenind altă persoană, detaşată de povestea trădării. Absurdul caragialian face ca Pampon să încurajeze decizia lui Crăcănel pînă la final, repetîndu-i în mod nemotivat din punct de vedere logic tot replica anacronică din subtitlul acestei părți.

În rescrierea cărtăresciană, ipoteza căsătoriei ca soluție eliberatoare pentru Crăcănel nu-i trece prin minte soldatului vasile gh. mangafá, el însuşi într-o stare de profundă alienare. Intertextualitatea se insinuează aici doar la nivelul deducției exegetice, în absența altor semnale ale „împrumutului", preluînd în textul *de seconde main*[111] sugestia înrolării militare din opera-sursă.

În secvența a şasea se reia un vers de la începutul celei secunde, ca şi aluzia la existența mecanică, sordidă a fostului

[111] *Ibid*., p. 89.

îndrăgostit, gata să-i servească o declarație sarcastică iubitei ingrate („lamentabilă divă"). La nivelul practicii intertextuale, contextul atrage partea de citat lipsă din replica lui Crăcănel, reluată doar parțial de titlul secvenței a doua a poemului, replică întregită acum de continuarea tot cu rol titular, *Inimă zburdalnică*. Identificarea cu Mangafaua din Caragiale apare recunoscută ca atare abia în titlul secvenței a şaptea, unde personajul trădat împrumută vocea Vetei din *O noapte...* („misterele parisului le-am citit de trei ori"),[112] el nefiind decît o altă Vetă plictisită, implicat ca şi simpatica doamnă din alt secol într-o „chestie de traducere". Prin urmare, nici un context caragialian nu apare indicat în italice de poet, aşa cum a procedat în schimb cu citatele propriu-zise, „împrumuturi" fidele din alți scriitori, convertite în sens parodic, şi în preluarea cărora a păstrat semnificantul original. Materialul din Caragiale a fost, în schimb, prelucrat, reelaborat, acordîndu-i-se o importanță de ordin stilistic capitală în economia textului.

În ultima parte, trece prin filtrul pastişei stilul de cronică plastică sau de documentar, din care nu lipsesc nici clişeele de reportaj în limbaj de lemn.[113] Pînă şi peisajul bucureştean face obiectul unui colaj amuzant, dublat de farmecul invenției, căci „marea policromă" nu există în realitate. Inserția imprecației baudelairiene din *Au lecteur*, „cititor ipocrit, semen al meu şi frate"[114] (recurentă – cum am observat – şi-n

---

[112] Idem.

[113] Annick Bouillaguet expune în studiul său critic *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, citat în mod repetat, trăsăturile care-l individualizează pe pastişor, pp. 44-45: „Le premier principe adopté par le pasticheur consiste à mettre en œuvre tous les moyens à disposition pour permettre la reconnaissance du texte pastiché par le lecteur. [...]. Il doit faire coexister l'illusion de la reconnaissance et sa dénonciation".

[114] Mircea Cărtărescu, *Mangafaua*, în *Poeme de amor*, p. 90.

poemele altor colegi de generație) face legătura în fragmentul următor (ultimul) cu două versuri plasate în secvență consecutivă (reproduse cu caractere italice de Cărtărescu), distih emblematic din arta poetică arghezian a *Florilor de mucigai* („căruia-i scriu *cu puterile neajutate / nici de taurul, nici de leul, nici de vultùrul*").[115]

Un asemenea mixaj conduce la ideea profund postmodernă că literatura este artefact, produs al virtuozității tehnice şi al căutării estetice perpetue, generat de asocieri atent construite. Se naşte astfel un dialog inedit, între doi poeți profund afini, Baudelaire, model al lui Arghezi, la rîndul său, model al lui Cărtărescu, care se propune – prin urmare – ca *dialog intertextual de gradul doi*. În finalul discursului poetic se profilează un copil, personaj SF, un compromis între regnul tehnologic şi uman, creatură ce pare construită mai degrabă în retorta de lumi virtuale a computerelor.[116] Nirvana se întrevede sub forma unui balon tras pe sîrmă, deja o intuiție recurentă în imaginea dirijabilului din *Levantul*.

Ultima voce este şi ea problematică (din unghiul dialogismului), emițînd inflexiuni pline de umor şi absurd, într-un monolog în care se contopesc (prin rescriere) replici ale unui „amorez" din categoria lui Rică Venturiano (în care se identifică probabil atît studentul, cît şi soldatul), dar şi mesaje din vocea stăpînei din *Bubico*, într-o *intertextualitate hibridă şi stratificată*, rezultat al colajului dintre texte – atît în proză,

[115] Idem. Pentru sursa intertextului, cf. Tudor Arghezi, *Flori de mucigai*, în *Cuvinte potrivite, ed. cit.*, p. 105.

[116] Ion Manolescu, „La prose postmoderniste et le textualisme médiatique", în *Euresis...*, nr. 1-4, 2009, intitulat *Le postmodernisme alors et maintenant*, p. 127: „L'innovation fondamentale des textualistes médiatiques consiste à rapporter la fiction à un univers créé artificiellement: un monde alternatif dont les virtualités sont programmées sur l'ordinateur pour concurrencer au même titre la realité et son miroir méta-textuel".

cît şi dramatice – din opera unui predecesor, fără doar şi poate, ilustru: „lacrima lui îşi înfipse un dinte în garoafa mea de buton. / îl priveam prin lornion. / îi vorbeam prin aerul friabil ca o tejghea: / [...]. / (dar n-am mai sfîrşit. cînd să intru în uliță / mi-au ieşit în cale ogarii lui maioru' din colț / şi micul ceas de argint al papadopolinei / lătra cu spume, ca un apucat)".[117]

Poetul reuşeşte să obțină în a doua carte mai decis postmodernă, în special în a doua şi a treia parte (unde foloseşte masiv procedee specifice acestei estetici), o perfectă omogenizare a lumii livreşti, filologice, cu firescul lumii „reale", banale, dar savuroase şi intens colorate, de-o umanitate înduioşătoare, în ciuda nevrozei ei cronice.

## IV.3. Totul relativ din volumul *Totul*

Fascinația totului, tentația cuprinderii, absorbirii şi exprimării totalității sînt preluate în titlul volumului al treilea şi desfăşurate amplu în conținutul lui, revelînd – însă – în spirit postmodern triumful fragmentului şi al relativului. Tensiunea acestei poezii, ca şi a cărților celor mai importante de proză ale autorului, se naşte din conjuncția între aspirația romantică de explorare şi cucerire a Totului şi luciditatea unghiului de vedere postmodern, care obligă la relativizarea percepției despre lume. Amprenta cea mai specifică a literaturii cărtăresciene constă tocmai în această sinteză care, aşa cum observă Andrei Bodiu, conduce la „suprapuneri, întrepătrunderi, combinări de Toturi"[118] aleatorii şi indeterminate precum şi la corespondențe infinit reiterabile între macro şi microcosmos, în virtutea autoreflectării totalității în fiecare unitate infinitezimală şi, în sens invers, a părții în întreg.

[117] Mircea Cărtărescu, *Mangafaua*, în *Poeme de amor*, pp. 90-91.
[118] Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, p. 27.

Ultima idee se degajă deja din primul dintre cele trei epigrafe care „prefațează" − să spunem așa − volumul de față: „Totul se află în toate părțile, fiecare lucru este toate lucrurile, soarele e în toate stelele şi fiecare stea e toate stelele şi soarele" (Plotin).

Multiplicitatea realului, polimorfismul inepuizabil al manifestărilor vizibilului care se reflectă în reprezentări speculare, în fine, relativitatea ca principiu ordonator sînt dezbătute pe larg de Mircea Cărtărescu în spiritul şi cu instrumentele axiologice şi estetice puse la dispoziție de teoria postmodernismului în studiul său de sinteză dedicat temei şi citat aici în mod repetat.

Eşecul atingerii totalității din plan epistemologic se exprimă la nivel poetic prin recursul insistent la componenta ludică şi livrescă, la ironia acomodantă, „slabă" şi la strategiile intertextualității, parodiei, pastişei, participînd toate la plăsmuirea acelui iluzoriu fascinant de tip postmodern, dominat de sentimentul irealității şi melancoliei.[119]

Paralel, în cele cinci secțiuni, apare extinsă şi adîncită explorarea posibilităților limbajului poetic şi a întrepătrunderii stilurilor precedente în propriul discurs. Sinteza obținută privilegiază realitatea fotografică, hiper-realistă şi împletirile dintre senzațional şi fabulos, dintre survolul panoramic, ce captează imagini esențiale, şi detaliul derizoriu, banal, aşadar, coexistența dintre trăire şi livresc. În cartea din 1985, poetul îşi propune, cum observă şi Radu G. Țeposu, să „reia, în chip programatic, tot ceea ce făcuse pînă acum pe fragmente, punînd în forma sintezei întregul program liric",[120] cîştigînd în adîncimea viziunii şi-n vigoare.

---

[119] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, p. 101.

[120] Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Eminescu, Bucureşti, 1993, p. 46.

Iată în cele ce urmează cîteva aspecte care încearcă să expună modalităţile şi funcţiile intertextualităţii în conjuncţia lor cu alte elemente în poezia lui Mircea Cărtărescu din volumul *Totul*.

De pildă, *Noapte de decemvrie*, poem din a doua secţiune a cărţii, intitulată *Viziuni*, atrage în constelaţia lui intertextuală alte două, cel eponim macedonskian şi *Decembre* de George Bacovia, cu ultima avînd în comun punctul de plecare, şi anume, viziunea erosului intimist specifică romantismului tîrziu, Biedermeier – care se concentrează asupra temei refugiului şi replierii eului din faţa istoriei sau societăţii –, viziune pigmentată la predecesorul modernist de note decadentiste. Evident, un atare reper e supus modelării în tonalitate şi stil postmoderne. Forţa imaginativă a poetului transformă intimismul static al cuplului din versiunea bacoviană într-o proiecţie onirică, la capătul unei incursiuni fantastice a iubitei pe deasupra unui Bucureşti de basm, nins feeric. Povestea regăsirii cuplului se desfăşoară într-un scenariu de jubilaţie ludică.

Factorul declanşator al viziunii este la Cărtărescu singurătatea poetului, motiv milenar, de altfel, aici personificată în rolul unui Superman feminin, care străbate „din înalt" oraşul, pe arcul curcubeului şi îşi recuperează iubita din camera ei, purtînd-o pînă în apartamentul iubitului. Deci, în locul imaginii canonice a cuplului tandru, fericit în spaţiul domestic, iată o proiecţie de tip cinematografic, oscilînd între desen animat sau film pentru copii şi videoclip. Prima posibilitate ar fi motivată şi de decorul scînteietor şi colorat al oraşului, surprins în seara de colind, în aerul de sărbătoare, poleit miraculos de imaginaţia poetului.

Predominanţei vizuale, care se extinde la nivelul întregii cărţi, i se alătură aici o puternică tentă olfactivă, afină lumilor dimoviene, în ton cu ceremonialul ocaziei:

îmi închipuiam satele mirosind a covrig, / orăşelul copiilor mirosind a vată de zahăr şi amandine, / fondante, sarailii şi praline / şi frigoriferele din cofetării, încărcate / cu diplomaturi cu frişcă şi coji de portocală însiropate. / zăceam lîngă maşina de scris şi visam...[121]

Maşina de scris, în decorul casnic, nu este aici simbolul repudiat al modernismului, precum în articolul deja citat, „Cuvinte împotriva maşinii de scris". Din contră, zgomotul ei monoton devine un resort al reveriei.

Feeriei de basm din scenariul cărtărescian i se opune la ambii predecesori menționați, amîndoi postromantici, imaginea glacială a unei ierni teribile, gerul lui Macedonski reprezentînd în plan simbolic lipsa inspirației poetice („urgia", „răstriştea"), motiv de damnare cu care se şi deschide poemul. La Cărtărescu nu apare nimic din imaginea tezist romantică a geniului părăsit de forțele creatoare. Eul poetic, protagonistul poveştii, este aici un tînăr îndrăgostit, un individ obişnuit, dar şi un fantast, un imaginativ. Ambii maeştri folosesc termenii „gheara" şi „fiara", Macedonski asociindu-l pe primul „beznei", în contrapoziție cu flacăra inspirației, iar pe al doilea „restriştii" interioare, deci figurînd tot ca elemente din *pattern*-ul romantismului aşa-zis „înalt" („Şi bezna lungeşte o straşnică gheară", respectiv, „Sălbatică fiară, răstriştea-l sfîşie"),[122] în timp ce la poetul postmodern cele două vocabule se referă la intensitatea sentimentului de tristețe, încercat de orice tînăr îndrăgostit (din nou, fără vreo aluzie, nici măcar ironică, la o temă „gravă" ca genialitatea) şi care funcționează ca „motor" al

[121] Mircea Cărtărescu, *Noapte de decemvrie*, în *Totul*, Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 42.

[122] Alexandru Macedonski, *Noaptea de decemvrie*, în *Excelsior*, cuvînt înainte de Liviu Călin, Eminescu, Bucureşti, 1971, pp. 190-199: 191-192.

poveştii fantastice care va urma. Cum se ştie, tristeţea, dar şi nostalgia şi melancolia sînt sentimente în tonalitate aşa-zis minoră, de tip Biedermeier, mai potrivite cu spiritul repliat, desublimat al postmodernismului.

Aspiraţia spre absolut a geniului macedonskian este sortită falimentului, în timp ce dorinţa mai terestră a poetului optzecist se va împlini la modul spectacular, descris mai sus. În continuare, versurile lui Cărtărescu rezonează cu ecoul celor bacoviene. Dacă autorul postsimbolist şi decadent visează să asculte simfonia zăpezii,[123] cel contemporan, imaginînd tot camera iubitei, are nostalgia unor piese rock cîntate de AC/DC. Rock-ul este considerat de teoreticienii postmodernităţii drept unul dintre elementele *pop culture* preluate de estetica aceluiaşi curent. Motivaţiile invocate sînt multiple, dar sintetizez aici doar cîteva: ca şi literatura, industria rock-ului repropune (reciclînd-o) propria istorie, graţie variantelor reorchestrate, *revivial*-urilor, *remake*-urilor de orice tip, realizate cu ajutorul unor tehnici similare colajului, pastişei şi altor procedee care pot fi asociate intertextualităţii din domeniul literaturii.[124]

O altă trăsătură, să spunem, postmodernă a rockului se referă la accesibilitatea acestui stil muzical, ceea ce îl apropie de orice alt simbol al culturii de masă contemporane. De asemenea, caracterul lui hibrid, care acceptă – în spirit integrator – mijloace, forme media (film, videoclip, noile tehnologii) şi influenţe muzicale diverse, face din el o cultură a tinerilor, emblemă a toleranţei etnice, identitare, a cosmopolitismului în sens larg.

Cum se poate constata cu uşurinţă, începînd din al doilea volum, prin citarea a numeroase denumiri de formaţii sau de

[123] George Bacovia, *Decembre*, în *Versuri şi proză*, *ed. cit.*, pp. 8-9.
[124] Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, p. 260.

interpreți, prin reproducerea de versuri sau doar de frînturi din hituri ale anilor ’70-’80, muzica rock devine o sursă substanțială de intertextualitate neliterară. Voi reveni la acest aspect.

Întorcîndu-mă la *Noapte de decemvrie*, zborul celor două personaje îndrăgostite pe cerul Bucureştiului este un moment de *performance*, la care asistă de jos un public entuziast, fascinat de neobişnuitul spectacol. Finalul, în notă tandru-prozaică, prezintă regăsirea cuplului, negînd soluția unui *happy-end* canonic, la care s-ar fi putut aştepta cititorul după o asemenea peripeție, preferîndu-i-se, în schimb, o întîlnire lipsită de efuziuni sentimentale, dar emoționantă în intimitatea ei discretă. Efectul de realitate este astfel recucerit.[125]

Iată, deci, un mixaj interesant de atitudine, atmosferă, tonalitate între textele a trei poeți diferiți, cu toții continuatori ai romantismului, pe tema iernii, dragostei şi a poeziei, care reia elemente „alogene” şi adaugă mărci personale pentru a oferi un exercițiu de *creative writing* în stil postmodern.

Cum am mai spus, o altă mizã principală a poeticii cărtăresciene constă în a testa potențialitățile limbajului, contaminările şi comutările bruşte între registre înalte şi joase, literare şi nonliterare, anomaliile morfologice cu funcție ludică, umoristică. Astfel, discursul lingvistic al autorului, amplu, ramificat, „enciclopedic” – s-a zis – se adecvează anvergurii spectaculoase şi forței imaginative investite în aceste versuri. Cărtărescu instaurează în propria poezie o deschidere larg „democratică” spre toate posibilitățile de exprimare, incluzînd şi limbajul romanței mahalageşti, în *Ecou de romanță*, care împreună cu alte „partituri” din acelaşi ciclu (*Idile*), continuă demersul din *Poeme de amor*, îmbinînd stiluri şi forme literare concurente în „puneri în scenă” excentrice, dezinvolte, pe teme erotice. Registrele dominante sînt cel al cîntecului sentimental de mahala, pigmentat cu inserturi

[125] Mircea Cărtărescu, *Noapte de decemvrie*, în *Totul*, pp. 45-46.

argotice („pe bune”) şi cel caragialesc, dar mai participă la „colaj” şi cîte un termen folcloric („lele”), cîte o alterare agramată („cioclopedică”, „levorver”) sau cîte un cuvînt cu iz arhaic, popular („te lepezi”). În fine, două sugestii eminesciene completează mozaicul stilistic şi intertextual.

Prima aluzie, plasată în net contrast cu toate aceste elemente, dar şi cu pasajul prozaic în care partenerul încearcă să-şi seducă interlocutoarea, e circumscrisă simplei reluări a termenului poetic „filomele”,[126] consacrat de epoca romantică, ce trimite la perspectiva edenică, mitică, din *Epigonii* („Zile cu trei sori în frunte, / Vezi dumbrăvi cu filomele / Cu izvoare-ale gîndirii şi / cu rîuri de cîntări”). Se marchează astfel distanța subliniat parodică față de naivitatea şi simplismul plebeu al cuplului actual, în raport cu viziunea sublimă din contextul eminescian de referință.

A doua se referă prematur la finalul poveştii amoroase, pe care – în mod paradoxal şi comic, în acelaşi timp – locvacele amant, furat de elocință, şi-l imaginează şi i-l prezintă partenerei *ante factum*, în această invitație la rendez-vous, ce ține loc de declarație de dragoste în notă minoră. E suspectă exaltarea cu care acesta îşi reprezintă atît deliciul întîlnirii, cît şi finalul relației sentimentale, combinînd într-un melanj amețitor exuberanța melodramatică şi dinamismul prozaic al cuplurilor din *D'ale carnavalului* cu suavitatea romantică din discursul vehiculat în *Adio*-ul eminescian. Distihul din Eminescu, ca şi frînturile de replici din Caragiale, astfel centrifugate după regulile bricolajului intertextual, aduc pe o singură scenă pe Rică Venturiano, Chiriac şi pe Spiridon din *O noapte…*, dar şi pe popa Pripici, descoperitorul scrisorii pierdute din piesa geamănă, cu alte cuvinte, o întreagă distribuție de pretendenți şi colportori, gravitînd în universul

[126] Idem, *Ecou de romanță*, în *Totul*, p. 126. Pentru sursa intertextului, cf. Mihai Eminescu, *Epigonii*, în *Poezii, ed. cit.*, p. 27.

erotic al marelui maestru. Din unghi intertextual, e interesant de notat că poetul contopeşte toate aceste voci în cea a personajului său, fără să indice grafic prezența citatului în ultimul context eminescian pe care l-am rezumat, dar dezvăluind titlul poemului *Adio*, aparent întîmplător şi tot în discursul îndrăgostitului. Totodată, cele două mici schimbări operate în raport cu originalul îl absolvă pe bricoler de vina ocultării sursei, întrucît a eliminat din primul vers substantivul „serei", iar în al doilea a modernizat forma arhaică „dentîi": „De faci aşa, de nu ai rezon, / ah, levorver şi şpangă şi vitrion / (c'est la vie…) / crudelo, aşa voi sfîrşi. / oricum, *cu ochii cei dintîi* / *eu n-o voi mai privi-o*. / …sau la adio!".[127]

De la reactivarea cîntecului de lume (mahalagesc) în notă sentimentală şi registru muntenesc, demers în care se întîlneşte cu Florin Iaru, alt caragialian împătimit, la subtilitatea manevrării procedeelor intertextuale, poetul ajunge să plăsmuiască *un personaj de carnaval, un bufon sentimental cu mai multe măşti, dar şi un poem cu măşti*, jucîndu-se cu modele poetice/nepoetice şi limbaje atît de diferite.

Alte astfel de personaje se construiesc, dar altfel, şi anume, după *pattern*-ul eliotian, în poemele de amor avînd „corelativ obiectiv", între care deja comentata *Poema chiuvetei*, dar şi *Uriaşa*, ultimul introducînd în volum ipostaza iubirii materne, cu modulații mitic-simbolice şi psihanalitice, care se prelungesc şi-n proza lui M. Cărtărescu.

Experiența intertextuală continuă pe tema erotică şi cu aceeaşi intenție a explorării lingvistice în *Iarna cu tine*, unde tot prin contrast figura feminină e construită pornind de la deformarea celei din poemul *Annabel Lee* de A. E. Poe, scris în 1848, la care autorul ei se referă ca la o baladă, chiar dacă

[127] *Ibid*., p. 127. Evidențierea în cursive îmi aparține şi indică insertul eminescian. Pentru sursa intertextului, cf. Mihai Eminescu, *Adio*, în *Poezii*, *ed. cit.*, p. 161.

forma metrică se abate de la modelul canonic. Pe scurt, poetul american dezvoltă, ca şi-n alte poezii ale sale, tema romantică a morţii unei tinere extrem de frumoase. Personajul-narator îşi aminteşte de dragostea lui pentru Annabel Lee, atît de puternică încît pînă şi îngerii fuseseră invidioşi, destinînd-o morţii.

Motivul iubirii absolute, nemuritoare este convertit de Cărtărescu într-o parodie a iubirii, păstrînd din poemul lui Poe doar numele splendidei şi castei Annabel. Deturnarea parodică uzează şi aici de armele ironiei (tematică, dar şi lexicală) şi, de asemenea, de predominanţa prozaicului subliniat pînă la nuanţe groteşti. În termeni de limbaj, deriziunea se comunică cu savoare irezistibil comică în forme agramate presărate în rimă, dar şi în restul versului, ca şi prin tonalitatea modificată, astfel încît accentul recitării să cadă pe ultima silabă: „iarna cu tine… ţii tu minte, annabel lee, / era în noiembre şi la îngeri le căzuse scheletilii / cu milioanele, pe capote de dacii”.[128] Nota voit cinică, antisentimentală din final e atenuată şi deturnată de licenţele de tip morfologic pline de haz, ca şi de forma negativă a verbului conjugată simetric la persoanele I şi a II-a în versuri scurte, ce infirmă din partea protagonistului orice eventuală dorinţă de regăsire a cuplului: „nu-mi pare rău, a fost foarte frumos. / a fost foarte educativ. / ah annabel, annabel lee, / n-am să reviu, / n-ai să revii. / (deşi ne doare inimilii)”.[129]

Acest poem şi rescrierea din *La o artistă* (în ciclul *Momente*, al cincilea) permit din unghi intertextual o lectură în oglindă, ambele fiind construite după acelaşi principiu, prin contrast faţă de textul sursă la care se raportează. Aici Cărtărescu se distanţează atît de modelul romantic al iubitei angelice din poezia eponimă eminesciană,[130] creatură asimi-

[128] Idem, *Iarna cu tine*, în *Totul*, p. 90.
[129] *Ibid*., p. 92.
[130] Mihai Eminescu, *La o artistă*, în *Poezii*, *ed. cit.*, pp. 16-17.

lată unei note rătăcite din muzica sferelor, cît şi de prototipul femeii fatale, încarnat în lirica baudelairiană de Jeanne Duval, „maîtresse des maîtresses", cum îşi numeşte poetul francez partenera de viaţă în poemul *Le Balcon*: o femeie senzuală, infidelă, simbolul pasiunii carnale devoratoare care-şi înlănţuie victima pînă la dependenţă. Şi acest prototip este numit ca atare în versul cărtărescian, în imaginea „mulatrei lui baudelaire".

Poemul optzecist surprinde o despărţire iminentă, care se consumă fără emoţii sau tensiuni, la modul amical, aproape consolator din perspectiva poetului-personaj narator, presupunînd obişnuita doză de ironie, de prozaism, care se transmite şi prin opţiuni lexicale precise. Limbajul şi atitudinile afişate schimbă la Cărtărescu discursul amoros pînă la punctul în care acesta devine în anii '80 cel mai degajat şi mai îndrăzneţ din întreaga poezie contemporană, precum şi din ansamblul propriei generaţii. Sensibilitatea romantică pentru care iubita reprezintă un obiect de cult e contrazisă de hedonismul unui cuplu de peste un secol, cu o percepţie mult mai concretă şi lipsită de iluzii, ca şi de inocenţă: „Am prins zile mişto şi am făcut multă dragoste / dar totul e ca un anotimp încheiat. / tu vei mai uimi şi pe alţii cu clasa ta. / eu voi mai scrie alte poezele".[131]

Metapoemul titular, care coincide cu partea a patra a cărţii, reprezintă o nouă tentativă de a configura cuprinderea totalităţii, aspiraţie exprimată mai întîi la nivel tematic, printr-o sinteză a marilor problematici ale existenţei şi cunoaşterii, explorate poetic din perspectiva gîndirii postmoderne. Astfel, categoriile esteticii şi epistemologiei postmoderne, comentate pertinent în studii critice anterioare dedicate subiectului, postulează relativizarea Totului şi triumful unor principii filosofice şi artistice precum indeterminarea, ambiguitatea, hazardul şi hibridizarea, avînd ca punct de plecare acea

[131] Mircea Cărtărescu, *La o artistă*, în *Totul*, p. 176.

corespondență între fragment şi ansamblu, la care poetul ne invită să medităm deja din primul moto al volumului.

După cosmogonia din *Căderea*, în acest poem caleidoscopic, revine în secțiunea a III-a reflecția asupra naşterii principiului universal, trimițînd inclusiv printr-o figură mai puțin frecventă a intertextualității, anagrama („ambarțumian"), la vocația lui Ion Barbu (Dan Barbilian) de a crea imagini cosmogonice, amintind şi o sintagmă din faimoasele *Uvedenrode*, reprodusă în cursive în ultimele versuri: „peste mode şi timp".[132] Redundanța intertextuală este deci voită, făcînd manifestă sursa citării. Viziunea se completează în reprezentarea totodată fantastică şi onirică a unei creaturi vag antropomorfe, desprinse din imageria universurilor virtuale, dotate cu trăsături androgine şi care îşi face apariția şi în cîteva puncte nodale din *Levantul*. Capacitatea vizionară a lui Cărtărescu găseşte aici un teren fertil pentru a-şi desfăşura anvergura.

În întinderea planetară de lumi din poem, prima şi una dintre cele mai interesante se iveşte din asimilarea cu „o pagină din uqbar".[133] Autorul are la dispoziție, deci, un plan suplimentar de iradiere şi adîncire a potențialităților operei, care se articulează din ampla rețea intertextuală de referințe livreşti. Este un mod de a pune în relație, într-un fel de perspectivism al lumilor posibile, propriile universuri cu cel borgesian din nuvela *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, scrisă în 1940 şi inclusă în *Ficciones*. Trama acesteia se derulează la granița dintre mai multe nivele de realitate (şi irealitate), căci majoritatea personajelor din Uqbar (ținut fictiv) citate în text sînt reale, însă întîmplările la care participă țin de domeniul invenției.

---

[132] Idem, *Totul*, în vol. *Totul*, p. 146. Pentru sursa intertextului, a se vedea, Ion Barbu, *Poezii*, prefață şi tabel cronologic de Dinu Pillat, Albatros, Bucureşti, 1992, p. 30.

[133] *Ibid*., p. 144.

Ceea ce mai apropie poemul şi, în sens mai larg, literatura lui Cărtărescu de celebra nuvelă borgesiană este fascinaţia Cărţii şi a cărţilor, ca şi pasiunea pentru enciclopedii şi alte cărţi-bibliotecă, prezentă şi la scriitorul argentinian. Cît despre autorul *Totului*, în acest volum şi, analog, pe spaţiul restrîns al poemului eponim de pildă, ambiţia sa este de a scrie echivalentul unei enciclopii, opera întreagă propunîndu-se, în fond, ca o enciclopedie. Prin urmare, citarea paginii din Uqbar funcţionează şi ca o *mise en abyme* a cărţii.

Ultima parte din secvenţa a treia este dedicată lui Victor, fratele geamăn dispărut, una dintre obsesiile tematice ale scriiturii cărtăresciene, înfăţişat aici într-o viziune onirică, prenatală, cu un statut privilegiat – în accepţia autorului – în comparaţie cu muritorii de rînd. Victor este figurat ca o mică divinitate atotputernică, privind lumea ca pe o reprezentare grotescă, teatru de marionete, poetul introducînd în text aluzii la Bacalbaşa, creatorul personajului Moş-Teacă (care editează cu I. L. Caragiale revista umoristică *Moftul Român*) şi la N. T. Orăşeanu, directorul mai multor gazete satirice, printre care şi *Nichipercea*, adăugînd astfel umanităţii din versuri o pată de culoare caricaturală.

În secvenţa a IV-a, revine ideea condiţiei umane reduse la cea a marionetei, iar din amintita operă borgesiană, personajul Bioy Casares rătăceşte ca şi acolo prin biblioteci infinite. Cultivînd glisarea perpetuă între realitate şi lumile imaginare, lui Casares (prieten al lui Borges cu care ultimul a şi scris sub pseudonimul Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi*),[134] precum şi altor personalităţi din lumea reală (de pildă Thomas de Quincey), Borges le atribuie în *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* caracteristici fantastice.

[134] În limba italiană cartea a fost tradusă de Vanna Brocca, cu titlul *Sei problemi per don Isidro Parodi*, Ed. Riuniti, Roma, 1978 [ed. a II-a, Studio Tesi, Milano, 1990].

Prefigurînd simbolistica *Levantului*, apare în secvențele a IV-a şi a VII-a „trandafirul din centrul lumii”,[135] imagine anticipată deja în amplul poem *Iluminare* (din ciclul *Viziuni*), o desfăşurare la scară planetară de geneze ale micro şi macrocosmosului organic, o altă probă de forță imaginativă şi de vocație vizionară, mediată de stările visării şi de levitație („levitam”, „eu visez”).[136]

În „scena” următoare, poetul transcrie în versuri succesive şi folosind tehnica enumerării cîteva zeci de nume din enciclopedia universală a culturii şi a gîndirii, urmate de denumirile unor obiecte banale, de elemente naturale, procese fiziologice, formînd împreună „totul / totul acolo, răsfirat pe asfaltul fierbinte de bălegar”.[137] Reunirii acestui tot fragmentar îi asociază atributele unui „eu, omul secționat”, pasajul încheindu-se cu revelația insignifianței condiției ontologice a lumii vizibile: „totul, dar ce este totul? De unde privesc / dumnezeu nu se vede mai mare decît / o pioneză, iar totul e numai o plombă din gura lui”.[138]

În ultima secvență, viziunea florală se identifică cu imaginea lui Victor reflectîndu-se în cea a trandafirului mallarméan: „trandafirul absent din orice buchet”, la care se poate avea acces prin iubire, inclusiv prin forma ei gemelară, văzută de Cărtărescu ca ipostază androginică.

Aşa cum naratorul borgesian din opera citată se lasă purtat printr-un labirint bibliografic în încercarea de a verifica existența Uqbar-ului, tot astfel poetul şi cititorul pornesc într-un periplu enciclopedic care aspiră să compendieze totul, fie el şi fragmentar.

---

[135] Mircea Cărtărescu, *Totul*, în vol. *Totul*, p. 155.
[136] Idem, *Iluminare*, în *op. cit.*, p. 57 şi, respectiv, p. 58.
[137] Idem, *Totul*, în *Totul*, p. 150.
[138] *Ibid*., p. 151.

Revenind la ultimul ciclu al volumului, *Momente*, care reprezintă în intenția autorului o incursiune prozaică în „realismul" cotidian, contingent, se remarcă în poemul *Pace şi realism* insistența asupra cuvîntului „ceața", repetat de aproape douăzeci de ori, care dobîndeşte astfel conotații precise în ordinea existențială a poetului, aceea de individ social şi de scriitor.[139] Ambele ipostaze identitare, proiectate în viitor, atrag previziuni marcate de autoironie sarcastică, eul liric nereuşind să se imagineze nici acoperit de laurii gloriei, nici în imaginea mirelui sau a căminului fericit. Cadrul nunții eminesciene din *Călin* i se pare ridicol, reprezentîndu-şi în schimb ca posibilă atmosfera din *Intriga* lui Ensor, pînză pe care figurile umane formează un grup coşmaresc în jurul cuplului nupțial, iar stridența culorilor aprinse, violente provoacă o senzație puternică de angoasă.

Versurile au o duritate şi o directețe care anunță o schimbare a poeticii autorului spre biografismul epurat, mai simplu şi mai direct, care va miza mai puțin pe imagini şi pe efectele stilistice.

## IV.4. *Levantul*: o înlănțuire neîntreruptă de *performance*-uri scenice şi poetice

În continuarea comentariilor incluse în *Introducere*, adaug cîteva precizări complementare, referitoare la apartenența *Levantului* la o poetică a *performance*-ului şi jocului şi, totodată, la mizele şi formele de expresie ale intertextualității prezente în aceeaşi „izvodire poeticească"[140] asumată explicit ca postmodernă de Mircea Cărtărescu.

---

[139] Idem, *Pace şi realism*, în *Totul*, pp. 200-205.

[140] Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada*, ed. îngrijită de Florea Fugariu, repere istorico-literare de Andrei Rusu, Minerva, Bucureşti, 1981, p. 10. Este una dintre sintagmele prin care autorul îşi denumeşte epopeea eroi-comică în „Epistolia închinătoare", model pentru cea cărtărescian㠹.

În logica *performance*-ului, pe parcursul interacțiunii dintre „interpret" (instanța emițătoare), cu alte cuvinte actor/ poet, şi spectator/cititor nu se fac eforturi de menținere a iluziei realității ficționale referitor la ceea ce se comunică pe scenă[141] sau în pagină. În teatru piesa se termină, dar reprezentația poate continua cu o scurtă reflecție între actori şi public despre spectacolul însuşi. În poezie se întîmplă simetric, ca de pildă în ampla epopee levantină, unde Auctorele face irupție în text de mai multe ori, subliniind în mod apăsat cum tocmai se va glisa dinspre o parte narativ-onirică spre un nou episoad din „trama" revoluționară, anticipînd deci evenimentele viitoare; alteori, la sfîrşitul unor cînturi, comentează savuros întîmplări deja derulate.

Criticul Nicolae Manolescu se referă în cronica pe care o rezervă cărții la cîteva dintre inserturile auctoriale cele mai importante.[142] Pauzele, schimbările de scenă – dacă mi se admite sintagma – sînt semnalate ca şi în *performance*-urile teatrale, unde spectatorii asistă la pregătirile pentru spectacol (la costumarea actorilor, montarea unor piese de decor etc.): de pildă, poetul precizează ironic la ce moment al compunerii operei se află şi cît i-a mai rămas de scris.

La Matei Vişniec, unele finaluri de poem indică, aşa cum se va vedea, ieşirea din lumea limbajului şi a textului pentru o întoarcere în realitatea non-ficțională. Această revenire în real, comună literaturii şi teatrului contemporan, corespunde şi uneia dintre mizele fundamentale ale poeziei generației '80 (şi ulterior postmoderne), finalitate existențială, care presupune – spre deosebire de opera modernistă, concentrată predominant asupra propriilor strategii şi mecanisme de producere – o redirecționare a sensurilor spre actualitatea

[141] Richard Schechner, *Performance. Introducere şi teorie*, p. 41.
[142] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică...*, vol. I, *Poezia*, pp. 407-408.

istorică, contingentă. În acest sens, insistența asupra intertextualității indică de fapt o coextindere şi o intensificare a realului în interiorul textului, complementară fascinației pentru labirintul Bibliotecii.

Din acest punct de vedere, *Levantul* oscilează între întoarcerea spre realitate şi rămînerea în ficțiune, fără să-şi tranşeze în mod net statutul aşa-zis „ontologic". Finalul infinit reiterabil din *Cîntul al doisprezecelea* situează cartea în Bibliotecă, în imensitatea bibliografică din care se naşte, repropunînd în spirit borgesian triumful infinității textului, ceea ce-l determină pe N. Manolescu să afirme că „jocul de-a literatura pare mai important lui Cărtărescu însuşi decît orice altceva".[143] Această soluție a finalurilor multiple tematizează în fond statutul instanței auctoriale, căci poetul îşi luase deja rămas bun de la cititor, fară să mai dea vreun semn asupra propriei prezențe. Gestul de distanțare a creatorului de lumea din operă, afirmat prin cultivarea indeciziei voite asupra subiectului enunțător, semnalează, în fond, opțiunea scriitorului de a aduce cartea însăşi în prim plan. Actul lecturii reluat la nesfîrşit, atribuit lui Manoil, face din *Levantul* un poem infinit.

În schimb, alte contexte problematizează orientarea către realitatea extratextuală. Unul dintre acestea apare în *Cîntul al nouălea*, în momentul în care poetul Mircea Cărtărescu este pe punctul de a deveni personaj, după scurta luptă cu Manoil, care-l trage literalmente în „trama" textului, nu înainte ca Auctorele să aibă răgazul de a mai scrie o declarație autobiografică lipsită de iluzii despre propria persoană (reală) şi despre împrejurările în care a scris această operă. Prima parte din scurta autoprezentare încadrată în chenar trimite intertextual la o uzanță similară din literatura Evului Mediu Tîrziu şi renascentistă (vezi Rabelais), mai ales din

[143] *Ibid*., p. 407.

genul tratatelor sau falselor tratate, conform căreia autorul compune cîteva rînduri (mai mult sau mai puțin ironice) în deschiderea cărții, precizîndu-şi identitatea, odată cu titlul operei şi anul scrierii.

Aici declarația este chiar o confesiune biografistă în cel mai tipic şi direct stil postmodern, cu miză existențială şi valoare aşa-zis „testamentară", adresată cititorilor, cînd Auctorele înțelege că statutul i se poate schimba ireversibil într-unul de personaj. Este, fără doar şi poate, un moment de inocență jucată, în context ludic, cînd „procesul de fabricare" al textului se află încă în curs, dînd ocazia unei „puneri în abis" a cărții, lipsită de orice emfază, chiar minimalizatoare şi blazată în privința motivațiilor scrisului: „Eu, Mircea Cărtărescu, am scris *Levantul* într-un moment greu al vieții mele, la vîrsta de 31 de ani, cînd, nemaicrezînd în poezie (toată viața mea de pînă atunci) şi în realitatea lumii şi în destinul meu în această lume, m-am hotărît să îmi ocup timpul clocind o iluzie".[144]

Cît priveşte rețeaua mai vastă ca oricînd de referințe intertextuale, precum şi receptarea critică a acestui versant într-adevăr esențial al „poemationului eroi comico-satiric" (pitoreasca terminologie a precursorului Budai-Deleanu i se potriveşte din mai multe motive pe care le voi rezuma), e evident că ne aflăm pe un teren explorat în bună parte. Există pînă în prezent studii prestigioase care stabilesc inventare complete ale scriitorilor şi personalităților din cele mai diferite domenii ale cunoaşterii, convocați cu toții în epopee prin citat, aluzie culturală şi alte procedee intertextuale.[145]

---

[144] Mircea Cărtărescu, *Levantul*, p. 146.

[145] Ion Bogdan Lefter, „În Levant, citind *Levantul*", (I) şi (II), în *Contrapunct*, I, nr. 44, 2 noiembrie 1990, p. 5 şi, respectiv, în nr. 45, 9 noiembrie 1990, p. 5, reluat în idem, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, pp. 25-32; cf. şi Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, pp. 403-410, şi,

Interpretările existente, cele la care mă voi referi direct, dar şi altele, au propus fine analize, revelînd sursele, dar şi afinităţile profunde, care se stabilesc între textul-model şi cel *de seconde main*.

În acest sens, mi se pare esenţială reconstruirea „genealogiei" poemului, pornind în primul rînd de la reperele genului epopeic urmate de *Levant*, numite ca atare de mai mulţi critici, dintre care reţin poziţiile lui Ion Bogdan Lefter şi Nicolae Manolescu: şi anume *Ţiganiada* lui Ion Budai-Deleanu şi *Conrad* de Bolintineanu (operă unde eroul se numeşte tot Manoil), precum şi poemele epice aparţinînd romantismului „înalt", revoluţionar (*High Romanticism*), ca, de pildă, *Childe Harold* de Byron şi – s-a mai observat – „ereditatea" lui Hugo, ultimele fiind modele citate explicit de Cărtărescu.

Totodată, prin pre-eminescianul Bolintineanu, al cărui profil conţine şi amprenta inovatorului paşoptist în materie de limbaj poetic, creatorul postmodern ajunge să se revendice din sursele marii tradiţii romantice, europeană şi românească, Eminescu fiind o prezenţă tutelară în această operă şi în general în poetica lui M. Cărtărescu. Influenţa, în acest caz, e diseminată, aşa cum a arătat Ion Bogdan Lefter, nu doar în pastişarea stilului, sonorităţilor şi a altor aspecte ce ţin de reluarea directă a eminescianismului cu ajutorul „figurilor" literaturii de grad secund, ci afinităţile merg în profunzime, pînă la a reconstrui în epopee proiectul „complexităţii creative la care ajunsese marele nostru romantic".[146] Recuperator el însuşi al unei dimensiuni neoromantice şi vizio-

---

de asemenea, Florin Manolescu, „Exegi monumentum…: Mircea Cărtărescu's *The Levant*", în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles/Romanian Journal of Literary and Cultural Studies*, nr. 1-4, 2009, intitulat *Le postmodernisme alors et maintenant*, pp. 180-188. Lista e, desigur, mai lungă.

[146] Ion Bogdan Lefter, „În Levant, citind *Levantul*", reluat în idem, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, p. 30.

nare, în *Levantul* Cărtărescu „pune în abis vizionarismul eminescian (atracția pentru vis şi fantezie, invocate şi elogiate repetat în text)", împărtăşind la modul ludic şi intertextual-parodic inclusiv „vocația temelor mari, ținînd de «filozofia» vieții şi a morții" şi relansînd, pe urmele predecesorului, la distanță de circa un secol „pariul unei «demiurgii» creatoare".[147] Aşa încît una dintre motivațiile principale ale „opului" e reprezentată de dimensiunea lui cognitivă, aceea de a fi o „anabază", cum o semnalează în text autorul însuşi, intenție asupra căreia insistă şi Florin Manolescu în eseul său la temă, numind printre alte repere pe eroul homeric Ulise, şi mai recenta explorare întreprinsă de Saint John Perse în poemul *Anabase* (1924).[148]

Tot de „recuzita" paşoptistă şi postpaşoptistă ține şi alegerea limbii, un idiom pe atunci încă nefixat de norme implacabile, cu virtualități care lăsau încă enorme libertăți expresive şi de variație pe toate palierele lui, placat de autorul postmodern cu alterațiile fonetice şi morfologice, colocviale, plebee, dar foarte pitoreşti, specifice graiului muntenesc. Aceasta este textura lingvistică de bază, stratul-matrice de la care poetul contemporan experimentează geneza unei limbi proprii a epopeei sale, un esperanto punînd în practică o gamă luxuriantă de derivări fanteziste, de eufonii ludice, provenite inclusiv din dezacorduri gramaticale sau din false accentuări ale cuvintelor. Arsenalul de procedee de acest tip este vast, antrenînd în mecanismele lui şi componente noi, deviante, precum hibridizarea plurilingvă, kitsch-ul cosmopolit într-o proliferare de registre care aderă exuberant şi omogen unele la altele în ansamblul de etaje lingvistice.

---

[147] Idem.

[148] Florin Manolescu, „Exegi monumentum…: Mircea Cărtărescu's *The Levant*", în *loc. cit.*, p. 184.

Cultivarea anacronismului (inclusiv lingvistic), explică Mircea Martin, este coerentă în estetica postmodernă cu ideea de reciclare, reactualizare şi recontextualizare a tradiţiei literare, ceea ce face ca „desuetudinea" să nu mai existe ca element valorizat negativ, ci din contră, ea devine substanţă, ingredient al noii sinteze.[149]

Prin urmare, dacă Budai-Deleanu era conştient că pentru a scrie o epopee ar fi trebuit să aibă la dispoziţie o limbă pe deplin formată, ceea ce româna nu era pe atunci, iar „neajungerea limbii", insuficient „lucrată şi dreasă", îl descuraja, determinîndu-l să-şi minimalizeze demersul şi să-l califice în nota de subsol de la finalul din *Cîntecu 1* drept „un feliu de izvodire de şagă",[150] Cărtărescu îşi concentrează eforturile ca să inventeze o limbă de uz personal pentru epopeea sa, lăsînd să treacă în plan secund idiomul în care se exprimase toată modernitatea culturii române.

Din considerente bazate pe afinităţi lingvistice („fiind că limba italienească este mai aproape întru toate de a noastră"),[151] autorul *Ţiganiadei* încearcă să compenseze lipsa de instrumente ale limbii de la momentul istoric la care scrie, mărturisind că pentru găsirea formelor metrice adecvate s-a

---

[149] Mircea Martin, „D'un postmodernisme sans rivages et d'un postmodernisme sans postmodernité", în *loc. cit.*, p. 12: „Théoriquement parlant, il n'y a plus de désuétude dans le postmodernisme, c'est-à-dire, qu'elle n'est plus valorisée négativement, à l'exception, peut-être, de certaines formes artistiques modernistes plus récentes. Ainsi, les dits éléments anciens, «désuets», sont considérés sous d'autres angles, on leur confère d'autres fonctions, ils sont, en un mot, recyclés. […]. Dans la mentalité postmoderniste, le retour au passé ne se fait plus obligatoirement dans le sens et dans le but d'une *actualisation*. Au contraire, on cultive l'anachronisme en misant maintenant non sur le contretemps, mais même sur la désuétude".

[150] Ion Budai-Deleanu, nota de subsol, în *Ţiganiada*, p. 51.

[151] *Ibid.*, pp. 51-52.

inspirat din modelele populare italiene ale octavei, tipar strofic pe care l-a transformat totuşi în sextină. Deci, una dintre „ingredientele" împrumutate din *Ţiganiada* se dovedeşte a fi octava de tip popular, cultivată de Boiardo, Ariosto şi Tasso, dar adusă la un grad de rafinament deosebit de autorul lui *Orlando furioso* în prima jumătate din Cinquecento, deci, un gen de strofă cu largă circulaţie orală deja în Quattrocento, întîlnită sub forma cunoscutului *cantare*, text narativ destinat recitării în public, care continua tradiţia eroică importată din Franţa.[152] În poemul în versuri din literatura italiană se împletesc filonul epic, cavaleresc, inspirat de evenimente istorice deja prezente în romanul medieval arturian, cu filonul sentimental, prelucrat de triada de poeţi menţionaţi mai sus, pînă la stadiul în care Ariosto, mai ales, ajunge să instituie triumful fanteziei, miraculosului şi oniricului.

Ca şi capodoperele quattrocentiste, în special a lui Pulci (*Morgante*) şi a lui Matteo Maria Boiardo (*Orlando innamorato*), urmate de cea ariostescă, *Levantul* postmodern menţine atributele transmiterii orale către un public prezent în sens fizic în faţa poetului şi, tot ca în poemele narative renascentiste şi din vremea Umanismului, pasiunea aventurii, suspansul, semnele prezenţei autorului în propria operă. Formula completă, „distilată" în aceste versuri, tinde spre o reiterată *captatio benevolentiae*, pentru a garanta, în schimb, o cotă ridicată de hedonism literar.

Recapitulînd, care sînt sursele principale ale lui Cărtărescu? Alături de componenta romantică şi neoromantică, cealaltă axă fundamentală a tradiţiei reciclate în *Levant*, deschizînd şi ea un teren la fel de fertil intertextualităţii pervazive a textului, a fost pusă în lumină tot de Ion Bogdan

[152] Guido Baldi & Giuseppe Zaccaria, *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, vol. B, *Umanesimo, Rinascimento, l'età della Controriforma*, Paravia, Torino, 2000, p. 206.

Lefter în ceea ce criticul numeşte „balcanism literar", direcţie prezentă în literatura română „de la Budai-Deleanu, la Anton Pann, de la Grigore Alexandrescu la Ion Barbu, ajungînd pînă la Dimov şi Şerban Foarţă". Urmînd sugestii din ambele, Cărtărescu reface cele două componente fundamentale ale tradiţiei culturale româneşti, cea occidentală, latină, şi cea oriental-bizantină, non-latină, asociere care îi proiectează epopeea ca sinteză la răscrucea dintre spiritul apusean şi cel răsăritean.

Cît despre a doua sursă, Cărtărescu o reconstituie ca tipar de civilizaţie autohton, în dubla ei valenţă: pe de-o parte, de influenţă vitală, plină de culoare şi „suculenţă", valorificată în literatură ca „amestec de autenticitate «joasă şi de înalt rafinament»", iar, pe de alta, din unghi critic, ca „tară morală şi de comportament, devenită fatalitate şi stigmat".[153] Criticul observă că autorul *Levantului* revendică tocmai în „balcanism" o „posibilă tradiţie coerentă a actualelor căutări postmoderne de la noi",[154] ceea ce, se poate adăuga, lasă fără obiect violenţa reproşurilor lansate de unii colegi de generaţie şi din alte medii, la mijlocul anilor '80, în privinţa unei imitări prea puţin oportune, s-a afirmat, a modelului american în spaţiul românesc.

Cît despre urma modelului Budai-Deleanu, aceasta trebuie căutată – de fapt, a şi fost identificată – în comentarii mai mult sau puţin amănunţite, în opţiunea pentru un subiect istoric, inspirat din realitatea imediată a propriei epoci, care face necesară receptarea ambelor opere inclusiv în cheie sociopolitică. „Jucăreaua" barocă publicată în 1812, în acelaşi an care corespunde datării „Epistoliei închinătoare", se năştea dintr-o frustrare istorică a scriitorului, legată de figura

[153] Ion Bogdan Lefter, „În Levant, citind *Levantul*", în *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, p. 29.
[154] Idem.

domnitorului,[155] dar şi ca transpunere literară a programului Şcolii Transilvane, axat pe afirmarea conştiinţei şi unităţii naţionale şi pe demonstrarea originii latine a românilor, susţinută atunci pentru prima oară în cultura română cu argumente solide de tip ştiinţific. O atare poziţie apare explicată ludic, prin asociere, în alegoria ţiganilor („să înţăleg ş'alţii carii tocma aşa au făcut şi fac, ca şi ţiganii oarecînd").[156]

În opul postmodern, chiar „deghizată" în parabola absolutismului fanariot, transpare cu toată forţa atmosfera dictaturii cu îngrădirile sociale şi interdicţiile bine cunoscute din sfera culturală. *Cîntul al unsprezecelea* (variantă), de fapt prima versiune scrisă în ordine cronologică, fără speranţa de a fi publicată pînă în 1989, este o desfăşurare de „tablouri" multiformă, „pusă în scenă", adică dramatizată la modul propriu, concentrînd în rama ei o altă reprezentaţie – o „cursă de şoarici" shakespeariană – avînd în centru cultul personalităţii tiranului, mecanismele cenzurii, şi, ca urmare, condiţia scriitorului şi responsabilitatea / lipsa de responsabilitate etică a acestuia în epoci totalitare. Alte implicaţii politice şi etice ale poemului, ca de pildă, alegerea modelului socio-politic cel mai adecvat după înlăturarea Prinţului (motiv prezent şi-n *Ţiganiada*), se profilează deja pe parcursul cînturilor epopeei. Utopia instalării democraţiei în Valahia, ideal dezbătut de Zoe şi de Manoil, devine raţiunea de a fi a eforturilor tuturor prietenilor ce călătoresc în nacelă.

Primele aluzii la actualitatea istorică apar deja în *Cîntul al treilea*, cînd Manoil şi piraţii ajung la Zante, unde o întîlnesc pe Zenaida (sora lui Manoil) şi citesc o scrisoare a lui Iancu Aricescu, întemniţat de Vodă pentru fabulele sale. Florin Manolescu precizează că e vorba de fapt despre un document real, o scrisoare a lui Ion Ghica către Vasile

[155] Ion Budai-Deleanu, „Epistolie închinătoare", în *Ţiganiada*, p. 11.
[156] *Ibid.*, p. 12.

Alecsandri, în care îşi află punctul de plecare întreaga aventură „revoluționară”.[157] Lupta lui Aricescu cu cenzura se duce după aceleaşi cutume care dictau mutilarea şi interzicerea cărților în România deceniilor postbelice.[158] Pentru a constata asemănarea izbitoare cu acestea din urmă, relatarea epistolară ar putea fi comparată cu precizările lui Cărtărescu despre cenzura din anii ’80, făcute la Torino cu ocazia manifestării *Festa della poesia*, declarații deja citate în capitolul de față.

În scrisoarea lui Aricescu apare dezvăluit planul care va duce la eliminarea tiranului, pus în aplicare de viteji după alte etape pregătitoare. Ca observație stilistică, trebuie notat că această epistolă conține, pe lîngă fabula *Lupul şi alte lighioaie,* al cărei mesaj perceput ca subversiv l-a privat pe autorul ei de libertate, şi un mic poem de dragoste, compus după tipare retorice specifice epocii în care e localizată „diegeza” sau „fabula”, dezvăluind în acrostih numele Zenaidei. Interesant e că la un moment dat tot Iancu Aricescu va încarna şi ipostaza scriitorului care se pliază regimului (de unde o serie de consecințe de ordin etic-moral cu privire la rolul intelectualului şi la raportul acestuia cu puterea politică sub dictatură), căci acesta va trăda secretul conspirației revoluționare, în speranța de a-şi redobîndi libertatea.

De fapt, tot poemul este un *performance* neîntrerupt, un spectacol total, pe parcursul căruia majoritatea personajelor recită, uneori acompaniate de muzică, sau îşi trimit texte scrise (epistole presărate cu alte texte, inclusiv poetice, în cuprinsul lor), care împreună cu alte secvențe din desfăşurarea *Levantului* pastişează aproape toate speciile lirice cunoscute în literatura română pînă la Cărtărescu, plus altele nonautohtone. Apogeul spectacolului are loc în *Cîntul al*

[157] Florin Manolescu, „Exegi monumentum…: Mircea Cărtărescu’s *The Levant*”, în *Euresis*..., nr. 1-4, 2009, p. 180.
[158] Mircea Cărtărescu, *Levantul*, pp. 37-38.

*unsprezecelea (variantă)*, redactare lăsată de-o parte la sfatul lui Ovid S. Crohmălniceanu,[159] căci era mult prea subversivă la momentul scrierii, şi reataşată operei (ca variantă) la publicarea cărţii în 1990. Prin urmare, într-un poem structural dramatic cum este *Levantul*, acest ultim cînt dramatizat, nu numai că este în mod intenţionat construit pe dimensiunea scenică şi regizorală, dar secvenţa posedă o densitate teatrală programatică, orientată spre o expresivitate apăsat grotescă, accentuată de conjuncţia mijloacelor circului cu politicul.

Titlul, *Deşertarea deşertărilor au cum pier pă lume împărăţiile ce să credea vecinice că sunt*, în cod lingvistic paşoptist, cu inflexiuni din *Eccleziast*, asociate ideii de perisabilitate a formelor de dictatură, oferă deja o primă cheie de lectură în registru comic-burlesc, sugestie la care participă şi subtitlul, „tragodie comicească în cinci perdele alcătuită dă Chir Auctore la anul 1988 de la Naşterea Domnului în tîrgul Bucurescilor".

Revenind la substanţa subliniat dramatică a cîntului, atrage în primul rînd atenţia faptul că în cuprinsul lui se derulează o succesiune de *performance*-uri scenice, care se adaugă celor deja numeroase şi foarte diferite din rama *Levantului*: în *Perdeaua Întîia*, Soitarul anunţă că pregăteşte o „mascaradă cu păpuşi",[160] un divertisment pentru curtea domnească, acesta fiind spectacolul principal din *Cîntul al unsprezecelea*, şi anume, cursa de şoarici precum cea din *Hamletul* shakespearian, în jurul căreia se grupează alte momente de improvizaţie teatrală, suţinute de curteni şi de membri ai familiei domnitoare. Prima didascalie prezintă o distribuţie enormă de personaje de circ, pitoreşti, aproape identice celor de desen animat sau de film picaresc: muzicanţi, scamatori, purtători de făclii, înghiţitori de săbii, dansatoare cu şerpi, funambuli etc.

---

[159] Idem, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, pp. 86-87.
[160] Idem, *Levantul*, p. 222.

Personajul Regizorului, care nu se identifică în persoana Soitarului, propune un spectacol în stilul conformist-encomiastic de tip „Cîntarea României”, incluzînd toate stilemele retoricii din poezia proletcultistă şi-n general din cultura de propagandă din deceniile dictaturii: „Muzichia-n imne nobili a cînta să se silească”.[161] În sintagmele adresate lui Vodă se reciclează acelaşi limbaj: „Prinos şi închinare... învrednicit strateg”.[162] Nu întîmplător, la spectacol vor asista din public şi „poeticii Curţii”, desemnaţi în text cu termenul „lachei”.[163] Curtea întreagă astfel adunată este descrisă într-o didascalie de la începutul *Perdelei a doua* în tente comic-groteşti, anticipînd primele indicii ale cultului personalităţii dedicat figurii tiranului. Iată deja o situaţie „scenică” bufă, savuroasă, ridicolă, în ton cu moda vestimentară a epocii resuscitate, secvenţa fiind plasată în rama cîntului, dar în afara „mascaradei cu păpuşi”:

> ...este Vodă însuşi, dus pe umere de Sulea, un ţigan gigantic, care îndeplineşte slujba ereditară de gîde. Ţiganul fornăie pe nări ca un taur, pe cînd Vodă zîmbeşte şi face cu mîna tuturor care îl preamăresc. [...]. În urma lui se ivesc pe scări boerii protipendadei, cum şi cei mai de mîna a doua, pitari şi serdari, toţi călare pe umerele cîte unui rob ţigan. Uriaşele tombatere li se ciocnesc unele de altele cu sunete pîsloase. În primul rînd se află beizadeaua, răsturnat pe braţele a patru ţigance mai mult despuiate, altele două făcîndu-i vînt cu ramuri de dud. Muzichia porneşte în ritm îndrăcit.[164]

Modul de a comunica al beizadelei este *aparté*-ul, procedeu scenic care intră în constelaţia de momente performative ale cîntului, formînd împreună, dar fiecare în mod

[161] *Ibid*., p. 223.
[162] *Ibid*., p. 227.
[163] *Ibid*., p. 225.
[164] *Ibid*., pp. 226-227.

autonom şi divers, părți complementare de spectacol la cel pus în scenă de Soitar („cursa de şoarici”). Printre acestea, trebuie considerată şi secvența în care Vornicelul trece în revistă „demoazelele” beizadelei de prin tîrgurile țării, cu referent direct la apetitul sexual notoriu al unui personaj istoric real din familia prezidențială. Lectura acestor nume e făcută de Vornicel pe-o arie din *Don Juan*, ceea ce introduce în atmosfera premergătoare spectacolului propriu-zis o scenă de vodevil, „regizată” ca rescriere parodică, întrucît presupune o coborîre satirică de la registrul operei, la unul inferior.

Iată un element, dar nu singurul, care permite în acest cînt o ilustrare a demersului propus de Linda Hutcheon în eseul „Postmodernism Goes to the Opera”. Unele dintre argumentele invocate de autoare sînt pertinente şi pentru contextul cărtărescian, întrucît descriu opera postmodernă ca melanj între aspectele familiar-parodic şi autoreflexiv, supus şi unui proces de „re-istoricizare” a semnificațiilor convențiilor, accesibilitatea – mai specifică teoreticiana – deținînd printre trăsăturile actuale o pondere relevantă.[165] Totodată, opera şi, în general, muzica postmodernă încorporează (ca şi literatura) totalitatea enciclopedică a experienței (livreşti), ceea ce devine posibil în special în cazul vodevilului, gen muzical deschis spre hibridizarea stilurilor şi coexistența paradoxală a evenimentelor şi ideilor.[166]

Astfel, se va observa că fragmentul Vornicelului este un pasaj de vodevil, dar şi cîntul întreg descris în termenii de mai sus se poate configura ca mostră de operă postmodernă, inclusiv în virtutea introducerii în trama textului a unui eveniment istoric important, care face obiectul unei nara-

[165] Linda Hutcheon, „Postmodernism Goes to the Opera”, în *Euresis...*, nr. 1-4, 2009, pp. 55-56.
[166] *Ibid*., p. 58.

țiuni[167] – Hutcheon discută un exemplu în care apărea Revoluția Franceză –, ceea ce o determină pe autoare să asimileze conceptul de operă postmodernă cu cel de „metaficțiune istoriografică", aplicat şi literaturii şi dezvoltat în alte studii ale sale.[168]

Urmează un alt *performance* muzical, reprezentat de „corul fecioarelor înşelate", care se aude din *off*, în stilul folcloric al blestemului. Ele denunță lipsa de onestitate sentimentală a beizadelei.[169] Contextul coregrafic şi muzical în care apare Censorul, la sfîrşitul *Perdelei a doua* şi apoi în ultima, legitimează ulterior aplicarea teoriei Lindei Hutcheon la *Levantul* cărtărescian. Personajul nefast se înfățişează în fața Curții adunate pe o arie de Flechtenmacher, compozitor din Moldova care a compus – interesant pentru logica acestei demonstrații – vodeviluri, cuplete, melodrame, operete (fiind printre altele autorul primei opere româneşti, *Baba-Hârca*, jucată în premieră în 1848).

Se insinuează astfel în repertoriul cîntului tema strict contemporană a cenzurii, iar personajul Cenzorului explică în dansul lui infernal („clănțănind un foarfece uriaş, țopăind şi holbînd ochii") tot codul branşei, de la metodele folosite în cultura română postbelică, la speciile literare cele mai greu acceptate spre publicare: „Eu pîndesc orice mişcare / Eu retez orice-aripioare, / Eu pui semne de întrebare / Pe oricare margine. / Refren: Hîrşti, hîrşti, hîrşti cu foarfica / La orice alusia! / Eu sunt censorul lui vodă, / Aghioase, imne, odă / Publicarisesc de zor. / Fabuli însă au satire / Ciopîrțesc făr' de-ostenire".[170] La sfîrşitul *Perdelei*, poetul transformă

[167] *Ibid.*, p. 62.
[168] Idem, cap. „Re-prezentarea trecutului", în *Politica postmodernismului*, pp. 67-98.
[169] Mircea Cărtărescu, *Cîntul al unsprezecelea (variantă)*, în *Levantul*, pp. 230-231.
[170] *Ibid.*, p. 232.

acest *one man show* într-o scenă colectivă la care participă, repetînd refrenul, toată adunarea, „cu vodă în frunte”.

În *Perdeaua a treia* are loc în sfîrşit spectacolul anunţat la început de Soitar, „mascarada cu păpuşi”, avîndu-i ca protagonişti pe cunoscuţii Marioara şi Vasilache. Interacţiunea dintre marioneta Vasilache şi un boier din public, stimulat de jocul „actorului”, face şi ea parte din modelul canonic al *performance*-ului înţeles ca gen teatral.[171] De fapt, Vasilache are o „partitură” foarte scurtă, căci Soitarul, cu aprobarea Censorului, propune asistenţei un alt subiect de spectacol, *Moartea lui vodă Tartarot*, adevărata „cursă de şoarici”. În registru carnavalesc şi cu mijloacele specifice discreditării puterii, noul spectacol premerge irupţiei căuzaşilor în palatul domnesc şi înlăturării de pe tron a lui Vodă. Dacă celelalte *performance*-uri din cînt au avut un rol secundar, acest moment comunică cu totalitatea tramei poemului, reprezentînd completarea ei şi veriga logică ce conduce spre deznodămîntul poveştii istorice, perfect congruente cu întîmplările petrecute în realitatea non-ficţională din decembrie 1989.

Se reprezintă inclusiv împuşcarea tiranului într-o scenă de farsă şi de bîlci, iar după spectacol cititorul asistă la o nouă scenă, ea însăşi spectaculară, care poate fi comentată şi ca răspuns al puterii autoritare la mesajul „cursei de şoarici”, oferind o nouă ilustrare a cultului personalităţii.[172]

Pe cerul capitalei apare montgolfiera conspiratorilor dar, deşi în text *performance*-ul s-a încheiat, personajele Curţii îi apostrofează pe viteji cu replici din limbajul lui Caragiale, privindu-i prin lunetă cum se apropie. Deci, suprapunerea dintre elemente din discursul lui Titircă Inimă-Rea şi cel al boierilor de curte dă naştere în aceste secvenţe unui *poem cu măşti*, cu alte cuvinte unei forme ulterioare de spectacol, aici

[171] *Ibid*., p. 234.
[172] *Ibid*., pp. 239-240.

în cîntul final, după ce şi-n rama poemului *Levantul*, alți protagoniști *schimbaseră măşti între ei* în acest mod.

De pildă, Zoe Trahanache îşi menține caracteristicile identitare din lumea caragialiană, rămînînd şi-n epopee progresistă şi ploieşteancă, la fel de întreprinzătoare în chestiuni politice, dar pasiunea ei pentru politică a evoluat, aşa încît se exprimă în limbajul lui Cațavencu. De fapt, şi-n discursul figurii manieriste a inventatorului Ampotrophagous migrează vocabularul progresului şi mentalitatea versatilului politician, iar la sfîrşitul *Levantului*, Zotalis şi Iaurta, intrînd în posesia puterii, vorbesc cu ajutorul replicilor aceluiaşi personaj. Iată, deci, o altă formă de intertextualitate, diferită de cele întîlnite pînă acum, care constă în mixarea mentalităților şi limbajelor la nivelul categoriei personajului. Cațavencu trece, deci, prin reîncarnări şi remodelări multiple sau, invers, mai multe personaje cărtăresciene schimbă între ele o singură mască.

Ajunşi în acest punct, eroii care l-au însoțit pe protagonistul Manoil în mirobolanta aventură – o inițiere completă, de cunoaştere a adevărurilor intime, profunde ale poeziei şi literaturii, dar şi o meditație asupra arcanelor şi enigmelor istoriei trecute şi prezente – se retrag din text, finalul *Perdelei a patra* a poemului revenindu-le pe rînd lui Manoil, care intră într-un dialog aspru cu Vodă, un adevărat denunț al autorității totalitare amintind intertextual de trama istorică din *Hamlet* şi de situația mult mai tragică a Valahiei în comparație cu Dania eroului shakespearian, iar mai apoi Auctorelui, care iese astfel la rampă în calitate de personaj.

Monologul acestuia din urmă – se precizează în didascalie – ar fi ideal să fie interpretat de însuşi Mircea Cărtărescu, ceea ce indică intenția unei identificări complete între personajul Auctorelui şi persoana biografică, reală a acestuia, de unde caracterul de confesiune directă, imediată al contextului, care poate fi raportat la cea similară din *Cîntul al nouălea*, comentată anterior. Acest discurs are un statut special şi o

miză existențială marcată, perfect coerentă cu importanța acordată biografismului în acea perioadă a operei cărtăresciene. Fragmentul poate fi citit şi independent de trama *Levantului*, dar acolo unde apare îi coferă acestuia o consistență şi o ancorare concretă în realitatea palpabilă a propriului creator, precum şi o orientare nu atît spre domeniul erudiției enciclopedice, ca-n finalul din cealaltă versiune a cîntului, cît spre referentul real.

Monologul ia forma reflecției sceptice şi a mărturisirii autobiografice despre sensul propriei experiențe umane şi de cunoaştere, traversate de gustul amar al relativității şi al deziluziei implacabile:

> Dacă nu eşti tot universul şi dacă universul nu este etern şi nesfîrşit, tu nu exişti şi nimic nu există. [...]. M-am agitat, am plîns, am iubit, am gîndit, am avut toate viciile şi toate virtuțile. Am încercat să înțeleg totul. Dar viața mi se va stinge şi va urma o noapte nesfîrşită. Nu voi mai fi. De aceea spun acum tot ce am înțeles trăind: Nimic, nimic nu există.[173]

Declarația pare să anunțe încheierea unei etape în maniera de a scrie a poetului, care se va concretiza apoi în volumul de versuri intitulat semnificativ *Nimic*. În rama poemului, textul este – o repet – un monolog al Auctorelui care urcă pe scena unui teatru gol şi se „încarnează" în fața singurului spectator, cititorul, cum precizează didascalia.[174] Iată, deci, situația limită (în accepție postmodernă, respectiv biografistă), cea mai directă, de comunicare prin intermediul operei, între instanța auctorială şi cititorul potențial.

În *Perdeaua a Cincea* se revine la trama colorată şi frenetică. Asistăm la uciderea tiranului şi la proclamarea lui Vodă Manoil într-o desfăşurare rapidă de decoruri şi

[173] *Ibid*., p. 250.
[174] Idem.

coregrafii muzicale impresionante, aşa-zis baroce, sub jerbe de artificii şi ploi de confetti, în „acorduri wagneriene", „swinguri de big band", „marşuri de fanfară" şi chiar hore. Ultimul monolog al lui Manoil pare un ecou limitat doar la planul istoric al deziluziei, care dă nota dominantă în monologul Auctorelui, citat anterior. Cu aceeaşi poză hamletiană, Manoil meditează la eşecul personal în ipostază de lider pe scena istoriei, dînd astfel voce dificultății intelectualului – natură reflexivă şi sceptică – de a se implica direct într-o lume a acțiunii, care nu-i e proprie.

Din punct de vedere intertextual, discursul lui Manoil se compune la început din cinci versuri reluate identic din *Cîntul al unsprezecelea*,[175] iar mai apoi, din alte patru, care repetă cu variații o secvență din acelaşi cînt. Ne găsim, deci, în prezența unei autocitări realizate în două moduri diferite, pe care Compagnon le-ar socoti tot „perversiuni" ale scriiturii *de seconde main*.

Acest cînt satisface şi un alt criteriu indispensabil pentru a putea postula, inclusiv în accepția lui Richard Schechner, existența unui *performance* artistic, şi anume – cum am mai notat în *Introducerea* la acest volum – este vorba de ideea succesiunii actelor, gesturilor, momentelor interpretate care trebuie să se înlănțuie în aşa fel încît să configureze un parcurs marcat de etape distincte: „pregătirea" ca *workshop* (reprezentată de mici spectacole ale unor personaje deja numite, care precedă punerea în scenă principală, aşa-zisa „mascaradă cu păpuşi"), „probele" (conduse de Soitar cu intervenția Censorului) şi abia apoi montarea cea mai revelatoare sau „cursa de şoarici", intitulată *Moartea lui vodă Tarantot*, urmată de etapa „consecințelor", adică a reacțiilor celor prezenți la experiența de joc consumată.

[175] Idem, *Cîntul al unsprezecelea*, în *Levantul*, p. 197.

De altfel, poemul întreg este conceput ca o regie de teatru, montaj perfect controlat de regizorul-autor, iar conştiinţa tehnică (în definitiv critică) a „scenariului" apare exhibată ca atare, scriitorul invitînd cititorul să recepteze opera ca pe o „vizionare" şi nu doar ca pe o simplă lectură: „Maşinişti, la manivelă! Derulaţi un alt decor!".[176] Derivă de aici viziunea organizării textului conform cu necesităţile specifice operelor de tip figurativ şi, în primă instanţă, cu cele ale spectacolului de teatru, dar şi cu principiul succesiunii paratactice din parcursul unei expoziţii de pictură. Secvenţialitatea decorurilor sugerată de Cărtărescu, adică a diverselor tablouri narative sau descriptive din trama *Levantului*, conduce la ideea textului literar structurat ca aducere în primul (şi singurul) plan a tuturor elementelor, odată cu egalizarea vechilor ierarhii dintre ele, ilustrînd astfel o idee profund postmodernă a discursului literar, care se lasă conceput cu ajutorul mijloacelor expresive ale teatrului, la care m-am mai referit.

Autorul însuşi califică drept postmodern procedeul în alt cînt, al unsprezecelea, asociindu-şi demersul literar tehnicii cinematografice, deci tot unei arte figurative bazate pe dimensiunea vizuală, insistînd pe aspectul autoreflexivităţii acestui mod de reprezentare, exemplificat ludic pentru „cititoare" prin trimitere la o peliculă celebră a lui Fellini:

> Tu, care ceteşti *Levantul* tolănită pe sofa, / La bulgari văzuşi alalteri filmul *E la nave va?* / Cătră fine îţi arată studioul de filmare, / schela urieşă unde mişcă marile vapoare, / De tu crezi că e aievea un tangaj mehanicesc. / Postmodern e procedeul, deci şi eu îl folosesc. / Află dar că bătălia ce-i găsi în aste pagini / Prin efecte speciale, suprapuneri dă imagini, / Decupaje, animare, totul pe calculator, / E minuţios filmată, ca-n Războiul Stelelor.[177]

[176] Idem, *Cîntul al treilea*, în *Levantul*, p. 45.
[177] Idem, *Cîntul al unsprezecelea*, în *Levantul*, p. 183.

Revenind la textura de referințe culturale din poem şi observînd prezențele din literatura română a secolului trecut, îi regăsim pe Manoil în ținutul miraculos al poeziei şi visării, „Halucinaria", alături de „fea" Hyacint, care ține în palme globul de cristal, conținînd în el întregul univers, „lumile în lumi, telescopate" şi esența (auto)cunoaşterii.[178] Asocierile cu simbolistica oului primordial (principiul cosmic) revin aici ca şi-n alte opere cărtăresciene, în reprezentări care fac apel la unele reminiscențe suprarealiste împletite cu elemente ale onirismului ludic şi jubilatoriu, apropiate mai ales de viziunile dimoviene.[179] „Lumile din glob" visate de Dimov apar la un moment dat, de pildă, în poemul *În munți* din *7 poeme*,[180] însă semnificațiile sînt doar în parte afine. Mai puțin pervaziv decît la predecesorul său, burlescul reprezentărilor se transformă la Cărtărescu în scenarii narative precis decupate, căutarea adevărurilor ultime despre poezie şi existență căpătînd în *Levantul* o tensiune liminară, perceptibilă ca atare în mod distinct.

Eroul are acces la acest spațiu al anamorfozelor şi metamorfozelor, configurat prin apel la comparații cu vastele spații romantice din Nerval, Novalis şi Tieck, grație reveriei şi visării. Numele personajului variază acum, Manoil fiind desemnat de numele creatorului mitic, Manole, în cîntul dedicat tocmai procesului creator şi rosturilor cunoaşterii poetice, în secvența în care personajul se autodescoperă ca poet, printre profilurile tutelare ale literaturii române.

„Mehanismul" Poeziei se înfățişează hibrid ca o asociere de principii mecanice, simboluri creştine, imagini construite pe computer, de tipul celor teoretizate de Ion Manolescu în legătură cu conceptul său de „textualism mediatic" (pus în

[178] Idem, *Cîntul al şaptelea*, în *op. cit.*, pp. 97-98.
[179] *Ibid*., p. 102.
[180] Leonid Dimov, *7 poeme*, în *Opera poetică*, vol. I, p. 117.

circulație după publicarea *Levantului*), fără să lipsească din profilul abstract al ființei-zeitate ce ține în mînă trandafirul miraculos, nici emblema fluturelui devorator şi nici cea a androginului, familiare şi prozei autorului.[181] Originea fantastic-vizionară de tip romantic a imageriei e din nou activată în text, iar reprezentările respective, aici ca şi în tot poemul, declanşează o adevărată hipnoză vizuală. Creatura cu chip uman şi trăsături de hermafrodit, modificată în aceste versuri pînă la posibila similitudine cu aspectul luceafărului-strigoi, reapare în *Cîntul al zecelea*, cel rezervat elogiului fanteziei, învestită drept principiu generator al poeziei.

Andrei Bodiu era de părere că orice analiză pertinentă a epopeii trebuie să aibă ca punct de plecare „situarea în cîmpul comentariului a conceptului de fantezie”,[182] remarcînd că nucleul asianic al operei (în sensul teoretizat de Gustav René Hocke)[183] îl reprezintă tocmai fantezia. Citind din acelaşi unghi interpretativ anumite poezii din volumul precedent, *Totul*, Gheorghe Perian notează la rîndul său „plăcerea poetului de a trăi în iluzie, fără a renunța însă cu totul la simțul realității”. Dezvoltînd ideea, care poate fi extinsă şi la întreg conținutul *Levantului*, criticul precizează că specificul acestor poeme „stă în caracterul de autoamăgire, de joc al închipuirii, provenind de cele mai multe ori dintr-o stare de reverie denunțată în text sau numai presupusă”.[184]

Într-o astfel de ambianță, nimfa îi prezintă personajului-poet pe cei şapte „corifei” ai poeziei româneşti, pe care cititorul îi recunoaşte după versurile pe care fiecare le recită.

---

[181] Mircea Cărtărescu, *Cîntul al şaptelea*, în *Levantul*, p. 105.

[182] Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, p. 36.

[183] Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură*, Univers, Bucureşti, 1998, pp. 28-29.

[184] Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996, p. 85.

Un alt „spectacol" se derulează, deci, în tonalitate solemnă şi decoruri auguste, căci acestea sînt în „scenariul" poemului spiritele tutelare ale poeziei autohtone, în raport cu care autorul îşi stabileşte propriul loc şi propria descendență în literatura națională.

„Recitalul" fiecăruia reprezintă din perspectivă intertextuală o rescriere în maniera specifică respectivului autor. Pastişele „pun în scenă" trăsături distinctive ale stilului precum şi motivele şi temele din poezia lui Eminescu (precursorul prin excelență al modernismului) şi apoi din cea a poeților care au inaugurat, fiecare, direcții noi în lirica românească din prima parte a secolului trecut: Tudor Arghezi, Ion Barbu, George Bacovia, Lucian Blaga. Amintesc, în fine, reluînd o observație a lui Ion Bogdan Lefter,[185] că în *Levantul* pastişa e procedeul folosit preponderent în comparație cu parodia, mai ales cînd Cărtărescu convoacă în versuri profilurile cele mai ilustre ale poeziei moderne şi contemporane, ca şi pe Eminescu.

Dintre postbelici, au fost aleşi Nichita Stănescu şi un poet care declamă chiar începutul *Levantului,* într-un act de autocitare, asimilabilă pentru Bouillaguet – cum am mai observat anterior – „autotextualității", procedeu menit să sublinieze caracterul reflexiv, tipic scriiturii imitative. Gestul auctorial corespunde în acelaşi timp unei „puneri în abis" a poemului, intenția fiind aceea de a-şi situa propriul demers poetic în raport cu performanța stilistică şi cu ponderea liricii acestor predecesori iluştri.

Din Arghezi se recuperează diversitatea universului său poetic, versurile recitate rescriind atmosfera psalmilor, din Barbu este amintită lumea „levantină" a Isarlîk-ului, iar alte sonorități, precum metrica împreună cu cîteva aspecte formale refac dimensiunea poeticii abstracte din ciclul *Joc*

[185] Ion Bogdan Lefter, „În Levant, citind *Levantul*", în *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, pp. 29-30.

*secund*. Din Bacovia transpar obsesia damnării şi semnele ftiziei în decor decadent, pe cînd din Blaga se decupează frînturi remontate într-un nou discurs liric despre „corola de minuni a lumii", „mirabila sămînță" şi despre căutarea febrilă – în cheie expresionistă – a divinității, în timp ce „didascaliile" referitoare la acest protagonist al spectacolului modernismului îl proiectează în cadrele poeticii panismului.

Pentru întîlnirea dintre postbelici, ultimii doi citați, Cărtărescu „regizează" un monolog al lui Manoil care conotează, în fond, o anumită „reconciliere" față de un reper al poeziei refuzat cel puțin pentru o parte a producției lui în versuri. Este singurul despre care eroul liric emite o părere critică în acest spațiu așa-zicînd consacrat al *Levantului*, un fel de limb ideal. În privința celorlalți nu face considerații cu scop evaluativ. Declarația că şi-au strîns mîinile şi au vorbit, dar că nu l-a cunoscut pe Nichita Stănescu, capătă un sens suplimentar față de cel pur denotativ, indicînd o anumită distanță estetică şi nu doar de ordin interpersonal, un refuz camuflat cu eleganță de a-i recunoaşte influența. Persistă discret un fel de rezervă față de o anumită zonă (cea de „lut") a poeziei stănesciene: „Eu privii aceste pleoape şi strînsei aceste mîne, / Şi vorbirăm împreună, dară nu te-am cunoscut. / Drămuiam în poezia-ți cît e aur şi cît lut, / Făr-atunci a înțelege că de aur doar o vînă / dacă-n munte se găseşte stins în peatra cea bătrînă, / E tot muntele de aur şi minune e a lumii".[186]

Intertextualitatea omniprezentă din *Levantul* dă naştere unei istorii complete a poeticii şi poeziei româneşti. În privința poeticii, să mai reținem printre tipologiile de texte şi modelele literare reactivate şi distilate în epopee, pe lîngă cele lirice din secolul al XIX (cîteva dintre cele mai interesante fiind menționate de N. Manolescu),[187] altele aparți-

[186] Mircea Cărtărescu, *Cîntul al şaptelea*, în *Levantul*, pp. 114-115.
[187] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, pp. 408-409.

nînd prozei, şi mai ales propensiunea spre genuri cvasiinexistente în literatura română a sfîrşitului decadei a noua, precum romanul postmodern de tip SF inspirat de lumile tehnologice, ajungînd pînă la vizionarism fantastic (la care se referă Florin Manolescu),[188] alături de altele paraliterare etc., ceea ce-l determină pe ultimul exeget citat să afirme: „Cărtărescu «rewrites» the Romanian poetry in a gesture of total intertextuality".[189]

Dintre speciile de scriitură asociabile paratextualității este interesant modul în care apar resemantizate „argumentele" plasate în deschiderea fiecărui cînt. Prezente deja în uzanța din Cinquecento-ul italian, de pildă la Ariosto şi Tasso, şi, aproape simultan, în spațiul francez, în epoca renascentist-umanistă a lui Rabelais,[190] spre deosebire de acestea, cele cărtăresciene sînt o pastişă a genului, căci ele nu rezumă cu fidelitate motivele şi aventurile conținute, ci reprezintă doar aluzii, „urme" minime de sens în raport cu textul, cu finalitate pur ludică.

În concluzie, textul postmodern postulează miza plăcerii atît ca efect al producerii, cît şi al receptării lui. Referindu-se din acest unghi la funcțiile parodiei (dar ele pot fi extinse şi la domeniul pastişei, colajului şi al altor figuri ale transtextualității), Yannick Bouillaguet remarcă: „Le texte de seconde main est souvent un texte allègre, où se lit le plaisir du créateur. Il postule un lecteur de seconde vue, un décrypteur. Le plaisir, alors, naît de la coexistence d'une double lecture (celle du parodiste, celle de son lecteur) comme d'un texte

---

188 Florin Manolescu, „Exegi monumentum…: Mircea Cărtărescu's *The Levant*", în *loc. cit.*, p. 185.

189 Idem.

190 Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, pp. 143-144. Autorul consideră atît titlul, cît şi *le résumé*, în cazul nostru „argumentul", elemente lipsite de autonomie în raport cu textul, aparținînd a ceea ce el numeşte „epitext", adică un text despre text.

double".[191] Evident, aceasta se întîmplă nu doar în cazurile în care autorul are în vedere parodia aşa-zis „neserioasă", ci şi pe cea „serioasă", unde efectul comic nu este indispensabil.

Un exemplu. Printre numeroşii scriitori, artişti din toate domeniile, printre miturile, simbolurile universale etc., care migrează dintr-un poem într-altul în opera cărtăresciană, apare relevantă contopirea legendei *Meşterul Manole*, mit fondator al culturii române, cu un fapt atestat istoric, precum construirea podului peste Dunăre de către arhitectul roman Apolodor. În viziunea lui Cărtărescu, creatorul care-şi sacrifică soția, nu la cererea lui Negru-Vodă ca-n legendă, ci a împăratului Traian, este Apolodor. Se cunoaşte faptul că în alte culturi din Sud-Estul Europei şi din Balcani motivul central al aceleiaşi legende se leagă de o serie întreagă de acte de construcție, printre care cel al unei mănăstiri, dar şi cel al unui pod.[192] Prin urmare, cu ajutorul colajului intertextual, legenda *Meşterului*... apare recontextualizată într-o „parodie serioasă", cu ajutorul unui proces asemănător celui naratologic al „transdiegetizării" (fr. *transdiégétisation* – transpunerea cadrului spațio-temporal al acțiunii),[193] jertfa devine una romană, în vremea războaielor de cucerire a Daciei, iar rezultatul concret al sacrificiului, în viziunea poetului, duce la formarea poporului român.

E o formă de înnobilare a istoriei originii românilor, căci accentul se deplasează de pe ideea înfrîngerii şi cuceririi

---

[191] Yannick Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, p. 19.

[192] Mircea Eliade, *I riti del costruire. Commenti alla Leggenda di Mastro Manole, La Mandragola e i miti della „Nascita miracolosa", Le erbe sotto la croce*, introd. şi trad. de Roberto Scagno, Jaca Book, Milano, 1990.

[193] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, pp. 340-343.

militare, pe cea a sacrificiului arhitectului Apolodor şi al soţiei sale, pentru ca romanii să poată pătrunde în Dacia.[194]

Analizînd mecanismele parodiei, Linda Hutcheon notează la rîndul său că distanţa critică dintre hipertext şi hipotext (textul „încorporat" ca sursă şi punct de plecare) nu provoacă neapărat „prejudicierea" operei parodiate. Acea tipologie a „parodiei respectuoase" ia mai degrabă forma omagiului şi deferenţei.[195]

Apropiindu-mă de finalul acestui capitol, mă voi opri asupra unor ultime observaţii şi elemente de detaliu referitoare la aspectele intertextuale ale poemului. Una dintre ocurenţele catalogabile ca „anomalii" în domeniul citării apare în cîteva versuri în care poetul pretinde că traduce din limba greacă.[196] După ce explică în acelaşi context sensul cuvîntului „Lefteria", „ce-n greceşte însemnează Neatîrnare", trece apoi imediat să transcrie în text pretinsa transpunere lingvistică a unui discurs exortativ pe tema libertăţii (era poate acesta un expedient pentru a înşela cenzura cu privire la un subiect greu de exprimat într-o carte în anii dictaturii).[197]

Fragmentul respectiv pune o problemă capitală a intertextualităţii: cea a proprietăţii literare. Contrar autorilor care comit „plagiate", imitînd sau reproducînd invariabil pasaje din textele propriu-zise ale altor autori, Cărtărescu, apelînd la masca traducerii, îşi şi declară explicit în versuri, cu modestie jucată, slaba competenţă traductivă din greceşte în româneşte,[198] ceea ce echivalează unui joc de-a proprietatea literară, adică – în jargonul teoriei literaturii – unei „abateri" foarte

[194] Mircea Cărtărescu, *Cîntul al doilea*, în *Levantul*, p. 25.
[195] Linda Hutcheon, „Ironie, satire, parodie", în *Poétique*, nr. 46, aprilie 1981, pp. 146-147.
[196] Mircea Cărtărescu, *Cîntul al doilea*, în *Levantul*, p. 28.
[197] *Ibid*., pp. 28-32.
[198] *Ibid*., p. 28.

subtile între „anomaliile" scriiturii intertextuale.[199] Fragmentul parodic îşi secretă singur hipotextul, afirmînd fidelitatea faţă de un text fictiv, imaginar…

Un caz extrem de „perversiune" sugerat de *Levantul* constă în „inflaţia de citate", la care trebuie să adaug printre fenomenele observate anterior „autocitarea" (fr. *la prostitution*), „jocul de citate", precum şi „contrafacerea citării".[200] Ocurenţele „anomaliei totale" presupuse de teoria lui Compagnon şi practicate de Cărtărescu în această operă, tind să instaureze o exuberantă comedie a literaturii, orchestrată de efecte retorice de mare virtuozitate şi eficacitate hedonistă în planul lecturii, demonstrînd, în acelaşi timp, din partea autorului un perfect control al textului.

În aceste condiţii, miza intertextualităţii rezidă în a descoperi în acumularea infinită de opere un spaţiu benefic imaginaţiei. În acelaşi sens trebuie interpretată citarea lui Borges la începutul *Cîntului al doilea*, reperul exponenţial al scriitorului român, pentru care inventivitatea este scopul suprem al literaturii. Sursa este citată în textul „secund" prin emblemele cele mai caracteristice, labirintul şi oglinda, dar – în mod surprinzător – în versuri cu ritm şi frazare tipic eminesciene.

M. Cărtărescu, inclusiv în această operă, caută conjuncţia dintre vizionarismul (neo)romantic şi infinitul reprezentat de labirintul scriiturii de grad secund, raportîndu-şi, precum Borges, propria literatură la memoria cărţilor existente: „Borges, ce-i mai zic şi Înger cu aripe de argint, / Cărui mumă-i fu oglinda iară tată labirint".[201] Mai mult, Borges este astfel aşezat explicit într-o genealogie simbolică cu valenţe mitice din care se revendica şi celălalt model tutelar,

[199] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, pp. 362-364.
[200] *Ibid*., pp. 363-364.
[201] Mircea Cărtărescu, *Cîntul al doilea*, în *Levantul*, p. 18.

Eminescu. De altfel, e verosimil ca versurile citate să facă aluzie la îngerul înaripat din *Epigonii*. Aşadar, alăturarea celor două spirite „seminale”[202] pentru opera cărtărească, față de care poetul postmodern îşi construieşte din unghi intertextual un „portret în oglindă”, se face în virtutea aderenței lor la o literatură a imaginarului, inepuizabil generator de lumi.

În mod preponderent, funcția intertextului răspunde aici nevoii de a convoca reperele tradiției literare anterioare pentru a le pune la dispoziția ludică şi hedonistă a autorului (pastişor sau parodist). Situarea textului actual prin dispută sau competiție față de trecut e o miză greu de sesizat, cvasi inexistentă în litera poemului (în schimb, un caz mai explicit de astfel de raportare e totuşi cel referitor la N. Stănescu). Poetul postmodern îşi elogiază înaintaşii, pe fiecare dintre „corifeii” citați anterior, urcîndu-i literalmente pe cîte un piedestal şi desemnîndu-i programatic ca „statui”, din aceleaşi raţiuni pe care le-a expus Linda Hutcheon, şi anume, pentru a-şi delimita spații de libertate creatoare personale, dar fără a atribui „dialogului” cu aceşti predecesori caracterul opoziției fățişe, ci optînd pentru forme acomodante, apropiate „elogiului”.

Patrimoniul literar nu mai este un obstacol, nu-l inhibă pe poetul postmodern, ci, din contră, funcționează ca stimul al experimentalismului stilistic, al lecturii agreabile şi delectării de a recicla tropi, repertorii lexicale, genuri literare etc., într-un univers al scriiturii, care, deşi saturat de literatura celorlalți, rămîne totuşi infinit şi disponibil.

Din unghi intertextual, în *Levantul* se întîlnesc mijloace foarte elaborate din punct de vedere filologic, imaginarul

[202] Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie*, Eminescu, Bucureşti, 1972, p. 338. Criticul a vorbit despre „influența seminală” a lui Eminescu exercitată asupra liricii moderne româneşti.

poetului fiind prin excelență unul de natură filologică. Mirajul erudiției enciclopedice, livrescul, în zecile de forme prezente în text, sînt mai dense ca oriunde. Motivația acestei insistențe rezidă în fascinația totalității, una dintre utopiile cele mai statornice ale postmodernismului şi, în ultimă instanță, în intenția de a produce o operă în care se suprapun ideal toate textele şi toți autorii, tinzînd să reprezinte limbajul în totalitatea lui. În aceste opere intertextul situează cititorul în spațiul bibliotecii, indicîndu-i o cale de acces spre esența literaturii, spre Carte.

## IV.5. „Poezia suportabilă". Cultura rock a autorului, o sursă extraliterară de intertextualitate. Traducerile din Dylan şi legătura dintre muzică şi poezie

Înainte de a face cîteva considerații cu privire la temele anunțate de acest subtitlu, precizez că în capitolul următor, dedicat lui Matei Vişniec, voi recupera cîteva aspecte referitoare la volumul de versuri *Dragostea*, apărut în 1994, mai precis la poezia aşa-zis erotic-casnică, dimensiune a sentimentului abordată de ambii poeți şi care face posibilă o analiză paralelă a afinităților din opera în versuri a amîndurora. Micile cançoniere au în centru iubita-fetiță-soție, reactualizînd cu un plus mai consistent de concretețe imaginea iubitei miraculoase din poetica suprarealistă. Cărtărescu a scris cea mai mare parte a acestor poeme în perioada 1984-1987, adică înainte de a compune *Levantul*, dar imediat după ce lui Vişniec îi fuseseră publicate cărțile sale optzeciste. Ultimul va ilustra o asemenea formulă în ani ulteriori față de redactarea volumului cărtărescian *Dragostea*. De pildă, dacă ne referim doar la ciclul *Opt poeme de dragoste (pentru Andra)*, se observă că placheta în care este inclus, *Poeme*

*ulterioare*, publicată în 2000, conține versuri scrise între 1987 şi 1999.

În orice caz, putem considera că pentru amîndoi este vorba de o producție lirică foarte interesantă care trece pragul temporal şi poetic al optzecismului (din acest unghi Cărtărescu îşi caracteriza opul, pe coperta a patra, ca „trecut din copt"), urmînd modele postmoderne mai directe şi aşa-zicînd mai „radicale", de atitudine şi stilistică, în comparație cu altele anterioare.

Cît despre demersul cărtărescian, avem de-a face cu primul poet din generația '80 care dezvoltă filonul iubirii în decor domestic-intimist, tratate cu prospețime şi sensibilitate adolescentină, putîndu-se vorbi despre o direcție tematică propriu-zisă a poeziei sale.

Formele intertextualității din *Dragostea* nu apar ca semnificativ diferite de cele deja analizate în alte cărți ale autorului. În fine, s-a observat că acest volum completează, încheie şi depăşeşte un anumit tip de viziune, cel care defineşte poetica lui Cărtărescu din anii '80, prefigurînd-o pe cea din *Nimic*. Persistă încă imaginea caleidoscopică a universului-spectacol, dar biografismul devine preponderent, iar versurile cu miză majoră pe densitatea şi diversitatea deconcertantă de efecte tehnice încep să cedeze locul, în ciclurile finale din *Dragostea*, unui lirism mai simplificat care tinde să se esențializeze. Procesul se desăvîrşeşte în ultima plachetă, *Nimic*, expresie tonică a unei poetici care-şi afirmă răspicat diferența față de formula trilogiei *Poeme de amor*, *Totul* şi *Dragostea*.

Noul volum se plasează în strictă continuitate temporală față de cel precedent, acoperind după indicația autorului ani 1988-1992, chiar dacă acesta s-a hotărît să-l publice abia în 2010. Privind sincronic, este interesant de remarcat că redactarea *Levantului* şi cea a acestor ultime poeme editate au fost întrucîtva simultane în prima jumătate a perioadei

precizate. Prin urmare, Cărtărescu reuşeşte în acei ani să scrie în ambele formule, fapt destul de semnificativ din punct de vedere istorico-literar.

Noua culegere de versuri revendică deci programatic, în numeroasele „partituri" metatextuale, diminuarea şi chiar renunţarea la feeria de imagini, la viziuni cosmice, onirice, într-un cuvînt la „poezia-poezie" (prima piesă a volumului),[203] în favoarea unei poezii „suportabile", cu accent puternic pe latura existenţială, pe concreteţea vieţii poetului, cea pe care a ales s-o declare pe pagină. În acelaşi timp, luăm act de o poetică dispusă să-şi asume conştient o anumită modestie a noilor mijloace expresive în raport cu ambiţiile de ordin tehnic ale celei anterioare, aşa cum se degajă din *Occidentul*, ultimul titlu în sumarul cărţii: „poezia cea mai bună e poezia suportabilă, / nimic altceva: doar suportabilă. / noi am făcut zece ani poezie bună / fără să ştim ce poezie proastă am făcut. / am făcut literatură mare, şi acum înţelegem / că ea nu poate trece de prag, tocmai fiindcă e mare, / prea mare, sufocată de grăsimea ei".[204]

Este o doză considerabilă de directeţe, chiar violentă, în această artă poetică, în care se reflectează la modul cel mai concret la nevoia accesibilităţii, cu alte cuvinte, la una dintre valorile cardinale ale artei postmoderne. Se exprimă aici o conştiinţă critică atentă la transformările din poezia autohtonă de la sfîrşitul anilor '80, vizibile şi-n demersul promoţiilor literare următoare.

Noua formulă declară explicit, uneori chiar din titluri, preeminenţa acordată trăirii, vieţii oricît de banale şi fruste, în detrimentul literaturii, abilităţii combinatorii şi fanteziei, vehiculînd un biografism împins pînă la ultimele consecinţe.

---

[203] Mircea Cărtărescu, *Cum stau*, în *Nimic*, Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 7.

[204] Idem, *Occidentul*, în *op. cit.*, p. 111.

Ca exemplificare, iată poemul intitulat *Fiindcă refuz să mai scriu despre ce n-am trăit, scriu despre dimineața asta de septembrie '89 (singura concesie sunt rimele)*. Dar între teorie şi practică există întotdeauna clivaje, iar poetul postmodern se vede constrîns să facă mai mult de o concesie, căci pentru a explica cititorului refuzul convenției, nu poate decît să recurgă la ea, folosind-o şi denudînd-o în acelaşi timp, ca-n ilustrarea aproape didactică din *Gilda*. Iată că intenția redării „fotografice" a realității este inevitabil consubstanțială căutării „efectului de realitate".

Autorul repudiază în poeme pe care declară că tocmai le scrie semnele gravității, emfazei şi damnării cu o fermitate care trece pragul spre vehemența discursivă. Chiar şi pe un anumit tip de cititor îl apostrofează: „«montgolfier al disperării» – ce rahat emfatic! / «tristețea satanică» – imbecil! / primeşte acest poem imbecil, cititorule / atât de des jignit cu poeme bune. / mi-e milă de tine, / tipesă amatoare de poezie, / adolescent semipederast. / hai, plimbă-ți dosul prin magazine, cară-te la Băneasa, / lasă dracului cartea asta".[205]

Se profilează, deci, o dimensiunea anarhică, reflex al modelului *beat*, adaptat la datele sensibilității locale. Este recuperată în acest ultim volum o anumită agresivitate, care lipsise din literatura generației.

Cărtărescu mizează pe anumite durități, verbale şi de atitudine, inexistente anterior în poezia autorului, aceasta fiind acum mai permeabilă la elemente de kitsch, ca în *Filmez Calea Moşilor cu o cameră video Panasonic*.[206] Nu mai e vorba de coca-cola, realitate exotică pînă-n 1989, menționată în recuzita unor versuri optzeciste, ci de o scenă cu

[205] Idem, *Poem foarte bun, cu tristeți satanice şi un montgolfier al disperării*, în *op. cit.*, p. 31.
[206] Idem, *Filmez Calea Moşilor cu o cameră video Panasonic*, în *op. cit.*, p. 101.

arabi şi fete autohtone, „-ncurcate / în lanţuri de aur, cercei şi brichete, fete mişto / cu ţoale fosforescente”. Poetul se limitează aici să livreze o imagine captată – conform titlului – cu mijloace video, direct din realitatea pestriţă a străzii. Poezia actuală include, deci, obiecte şi reprezentări din recuzita *pop culture*, mai noi şi mai vechi.

Dintre cele vechi, se detaşează citarea frecventă a numelor de cîntăreţi sau a frînturilor de piese rock, referinţe pe care doar Cărtărescu, în ansamblul generaţiei, le încorporează masiv în propria poezie, începînd deja cu volumul *Poeme de amor*. Diferenţa faţă de primele este că acum această sursă de intertextualitate neliterară şi nefilologică o concurează şi chiar depăşeşte pe cea de natură erudită, cultă cu majuscule, mai puţin densă aici în raport cu poetica anterioară. Lucrurile nu sînt atît de simple, căci autorul va demonstra în prefaţa sa la culegerea de traduceri din Bob Dylan că unii cîntăreţi de pop-rock au fost poeţi în toată puterea cuvîntului, chiar dacă arta lor rebelă s-ar acomoda cu mari dificultăţi să fie considerată o artă cu majuscule.

Din ce motive apar atît de des emblemele culturii rock la M. Cărtărescu? Pe de-o parte, din considerentele invocate şi de teoria postmodernismului, pe care le-am enumerat în altă secţiune a acestui capitol, căci – să nu se piardă din vedere – ultimele versuri publicate pînă-n prezent de unul dintre cei mai importanţi teoreticieni ai mişcării afirmate în România scrie şi aici o poezie tot postmodernă, cu anumite radicalizări, dar care nu ies din modelul general al conceptului, ci marchează doar o etapă succesivă în literatura sa. Deci, muzica rock, prin mesajul şi procedeele ei de compunere, tinde către accesibilitate şi mizează pe reciclare, parodie, pastişă şi intertextualitate, ca şi pe hibriditate, toleranţă, multiculturalism şi cosmopolitism.

Dar pe lîngă aceste motive aşa-zicînd obiective, strict legate de estetica postmodernă, autorul aduce în discuţie şi o

mulțime de rațiuni subiective, expuse pe larg în aceeaşi prefață, „Flashback cu Boba Dylana”. Pe scurt, ar fi următoarele: o pasiune puternică pentru formații precum Beatles (deține primatul), Pink Floyd, Dire Straits, The Doors, Jethro Tull şi altele, dar şi pentru cîțiva interpreți ca John Lennon şi Bob Dylan, care i-au însoțit mai întîi adolescența şi apoi studența, acordurile şi cuvintele din aceste piese dragi prelungindu-se în propriile poeme şi în viața cotidiană, între prieteni şi colegi de clasă şi apoi de cenaclu universitar, în poveştile de dragoste trăite, ca şi-n cele imaginate.

În muzica rock, Mircea Cărtărescu – şi autorul chiar citează destule titluri de piese ale lui Dylan sau ale altora – descoperă o continuare a poeziei şi a stării de poezie, „viziuni surrealiste şi apocaliptice”[207] dar şi „aromele psihedelice dragi minții mele”,[208] într-un cuvînt, o atmosferă (poetică) potrivită cu anumite atitudini din versurile proprii. Astfel se explică de ce imaginea Beatleşilor se suprapusese fotografiei cu cei patru „camarazi de poezie” care publică împreună *Aer cu diamante*, aflați „direct sub influența haşişului tare”[209] al muzicii britanicilor, cum mărturiseşte Cărtărescu, el proiectîndu-se în imaginea „poetului” grupului, Lennon, cum se va citi în rescrierea *Lasă să fie*.

Perspectiva este completată de alte afirmații ale autorului monografiei *Postmodernismul românesc*, potrivit cărora lumea şi realitatea *lyrics*-urilor formațiilor rock fuseseră asociate cu acelea din partiturile în versuri ale poeților optzecişti, „visătoare, utopice, psihedelice”, întrucît şi în unele şi în celelalte apare reflectat nu atît realul lumii înconjurătoare *tout court*, cît mai ales libertatea interioară a creatorilor lor.[210]

---

[207] Idem, „Flashback cu Boba Dylana”, în Bob Dylan, *Suflare în vînt*, 100 de poeme traduse de Mircea Cărtărescu, Humanitas Fiction, Bucureşti, 2012, p. 11.

[208] *Ibid.*, p. 10.

[209] *Ibid.*, p. 11.

[210] Idem, *Postmodernismul românesc*, p. 374.

Mai mult – remarcă autorul – se pot stabili chiar afinități de ordin stilistic între poetica postmodernismului şi versurile acestor cîntăreți-compozitori-poeți, pe care prefațatorul le percepe ca fiind „atât de consonante cu poezia de azi, scuturată de podoabe”.[211]

Construind portretul starului ale cărui texte puse pe muzică le-a tradus cu frenezie, recurgînd la informații disparate dar detaliate, de tip bibliografic, discografic, altele culese în calitate de spectator la un concert ținut de Dylan la Iowa City (care a coincis cu un sejur în Statele Unite al lui Cărtărescu), imaginea cantautorului nu e numai cea a unui mare solist, un „corifeu” al muzicii de oriunde şi oricînd, dar – mai mult – şi cea a unui „extraordinar poet”. Tocmai conjuncția aceasta între cele două roluri pare să-l fascineze pe Cărtărescu, convins că-n cele mai bune compoziții rock sau folk muzica şi poezia sînt de fapt inseparabile. Aşa se face că-l regăsim recitînd două dintre traducerile amintite într-un concert al lui Alexandru Andrieş, alt poet, compozitor şi interpret rafinat al propriilor piese.[212]

Muzica lui Bob Dylan şi a altor cîntăreți de rock sau folk se leagă apoi de amintirea întîlnirilor din vremea studenției, cu colegii săi, poeți ai generației ’80, cu care discuta atunci despre poezie: Traian T. Coşovei, Mariana Marin, Romulus Bucur, Florin Iaru, Nino Stratan şi… Matei Vişniec, despre ultimul mărturisind: „N-am să uit niciodată cum mă duceam pe la Matei Vişniec ca să trag muzică. […]. Am păstrat multă vreme casete cu John Lennon – *Plastic Ono Band* – pe care, pe lîngă muzică, se-aud clar vocile noastre conversînd despre poezie”.[213]

---

[211] *Ibid*., p. 14.

[212] Este vorba de înregistrarea unui concert pe Cd-ul lui Alexandru Andrieş, *Excelsior 03.12.2012*, A&A Records, Bucureşti, 2013.

[213] Mircea Cărtărescu, „Flashback cu Boba Dylana”, în Bob Dylan, *Suflare în vînt*, p. 11.

Iată, deci, că muzica aceasta este atît referinţă şi emblemă a „culturii populare", un reper al esteticii postmoderne, dar şi o realitate aşa-zicînd existenţială, foarte personală, legată de poezia şi poeţii generaţiei '80 şi, deci, de spiritul occidental, fie şi incipient sau foarte parţial, în care s-au format.

Numele lui Dylan apare în volumul *Nimic* mai întîi în poemul *Visul meu e un magnetofon*, alături de cel al lui Iisus, Guass şi a lui Vonnegut (jr.), poetul declarîndu-şi neputinţa simţită la maturitate (cînd scrie aceste versuri) de a se mai compara cu aceştia. Există în această plachetă o intenţie explicită de redimensionare a aspiraţiilor mai vechi, comunicate în primele sale cărţi de versuri, şi o afirmare simultană a modestiei care vine din refuzul iluziei şi dintr-o ancorare în realitate, căreia i se percep limitele în mod lucid şi sceptic. Se redimensionează, deci, şi atitudinea eului liric, iar printre manifestările ei, o anumită pretenţie de superioritate – de care autorul se autosuspectează în relaţie cu poezia sa anterioară – este acum ironizată. Această conştiinţă nu doar teoretică, dar şi intelectuală în sens larg, profund autoironică şi placată pe concretul existenţei, neagă orice posibilă emfază:

> Cît de puţin îţi trebuie să fii fericit - / când am terminat cu meditaţiile despre infinit / când mi s-a resorbit delirul de grandoare / când mi s-a şters marca de pe oase şi lănţişoare / când nu m-am mai crezut / deodată Iisus, Bob Dylan, Gauss şi Vonnegut / (jr.).[214]

Figura lui Dylan revine împreună cu alte nume ale cîtorva dintre cei mai mari artişti ai muzicii rock-pop-folk din luminoşii ani '70, Fred[die] Mercury, Paul McCartney, Elton John, Paul Simon, [John] Lennon şi Ringo [Star], solistul de la Led Zeppelin, Lou Reed şi Tom Waits, citaţi cu familiaritate şi ironie, parodiaţi şi prezentaţi în acest volum mai recent nu în culmea gloriei şi tinereţii, ci aşa cum şi-i imaginează poetul la momentul cînd scrie, atinşi de semnele trecerii timpului, trăind din amintiri. Tot astfel se înfăţişează

[214] Idem, *Visul meu e un magnetofon*, în *Nimic*, p. 15.

Cărtărescu şi pe sine, înconjurat de studenţi entuziaşti, în barul Facultăţii de Litere din Universitatea în care predă, şi care vor să afle despre Cenaclul de Luni şi despre frumuseţea ireversibilă din trecutul generaţiei ’80.

Mai revin ca în *Dragostea*, dar cu o vehemenţă a vocii sporită, tonalităţile şi „gestica” blazării, într-o cotidianitate insignifiantă, mergînd în alte poeme pînă la o retorică a ratării şi depresiei. Remixul cărtărescian din *Let it be,* complex ca structură şi desfăşurat cu ajutorul unei ample game de procedee ale literaturii de grad secund (metatextualitate, intertextualitate de diferite tipuri, parodie), se încheie cu o secvenţă de spectacol, mai exact cu un *performance*. Pe scena poemului, starurile rock („la care se alătură şi sala”) apar împreună într-un megarecital, după ce au asistat şi „intervenit” pe parcurs în scurte dialoguri paralele cu discursul autoreflexiv al poetului, dar separat de „povestea” acestuia, cîntînd o piesă finală, nu alta decît *Let it be,* „rescrisă” de Cărtărescu: „Corul tuturor vedetelor, la care se adaugă şi sala: / lasă să fie / lasă să fie / lasă să fie / lasă să fie / va fi un răspuns / lasă să fie”.[215]

Iată în sinteză cîteva dintre aspectele – credem – cele mai relevante din parabola completă a intertextualităţii şi jocului în poezia lui Mircea Cărtărescu, cel mai intertextual dintre poeţii generaţiei, cultura rock reprezentînd o verigă diferită, dar la fel de importantă în vasta şi complicata reţea de ecouri predominant literare şi filologice, care se ramifică asemenea unui sistem limfatic în corpul operei, vivificînd-o.

## IV.6. Notă bibliografică. Mircea Cărtărescu în limba italiană

Cît priveşte bilanţul traducerilor existente pînă în prezent în limba italiană, Mircea Cărtărescu este cel mai tradus autor

[215] Idem, *Lasă să fie*, în *op. cit.*, p. 89.

din generația ’80. Toate poartă semnătura lui Bruno Mazzoni, titularul Catedrei de Limba şi Literatura Română de la Universitatea din Pisa şi un neobosit ambasador al culturii române în Italia, ceea ce este şi o garanție a calității excelente a acestor transpuneri lingvistice.

Cît priveşte poezia, în 2003, a apărut la editura romană Pagine o culegere de versuri, *Quando hai bisogno d’amore. Cd doppio* [Cînd ai nevoie de dragoste. Dublu Cd], titlu care repropune formula similară (cu un bun impact în materie de marketing editorial), adoptată deja în 1998, cînd se publica la Bucureşti *Dublu CD* (în volum unic) şi reluată după circa zece ani, în 2009, odată cu ediția a doua a cărții, *Dublu album – Disc 1* şi respectiv *Disc 2*, apărută de data aceasta în două volume, dar cu conținut identic.

Dintre textele traduse după ediția în limba originală (1998), în selecția italiană au intrat nouă de pe primul „disc” şi altele unsprezece de pe cel secund, alcătuind deci un Cd mai mic, dar bilingv.

În densa prefață a cărții, acelaşi Bruno Mazzoni oferă o prezentare a profilului poetic al lui M. Cărtărescu în cadrul generației ’80, cu oportune trimiteri de ordin istorico-literar la constituirea şi afirmarea optzeciştilor în cenaclurile Facultății de Litere a Universității Bucureşti şi mai ales în Cenaclul de Luni. În introducerea sa, pornind de la cîteva texte cuprinse în volum, Profesorul Mazzoni pune în relație poezia lui Cărtărescu cu alte repere ale liricii autohtone, configurînd o „hartă” a literaturii române la care poetul se raportează. Astfel, în ultima parte, referirile la *Levantul* îi permit prefațatorului să remarce vocația postmodernist recuperatoare a întregii poetici cărtăresciene, iar diversitatea de forme în care se manifestă rescrierea, incluzînd toate figurile literaturii de grad secund şi nu mai puțin ampla claviatură a ironiei, îi prilejuieşte comentatorului o analogie cu exuberantul

„genio ariostesco" din *Orlando furioso*, capodopera poemului narativ din Cinquecento-ul italian:

> Bogăția materialelor reutilizabile, dar cu atît mai mult modalitățile pe care Cărtărescu le pune în practică pentru a le da o nouă sevă – experimentînd forme diversificate şi complexe ale rescrierii, de la parodie la pastişă, de la intertextualitare, la citări camuflate şi pînă la burlesc – ni se pare că amintesc într-o bună măsură strategiile de compunere ale ... *Furiosului*.[216]

De asemenea, în 2015 a apărut la Roma (Nottetempo) o a doua culegere de versuri, tot bilingvă, care reia în sumarul ei „piesele" cuprinse în prima, cu excepția poemului *Blues după Magritte*, şi, în acelaşi timp, prezintă publicului italian alte şaisprezece titluri noi, selectate din diferite cărți de poezie ale lui Mircea Cărtărescu. Prefața ediției este semnată încă o dată de Prof. B. Mazzoni.[217]

Din proza autorului, pînă în prezent s-au tradus şi publicat la editura Voland din Roma tripticul *Nostalgia* (2003), romanele *Travesti* (2000), primul volum din *Orbitor* şi anume, *Abbacinante. L'ala sinistra* (2007) şi al doilea *Abbacinante. Il corpo* (2015), care mențin, deci, titlul şi subtitlul din original, precum şi volumul de proze scurte *De*

---

[216] Bruno Mazzoni, „Quando hai bisogno d'amore…", în Mircea Cărtărescu, *Quando hai bisogno d'amore. CD doppio*, a cura di Bruno Mazzoni, Pagine, Roma, 2003, pp. 2-3. Se reproduce în continuare textul original al comentariului: „La ricchezza dei materiali di riuso, ma ancor più le modalità che Cărtărescu esercita per dare loro nuova linfa – sperimentando forme diversificate e complesse di riscrittura, che spaziano dalla parodia al *pastiche*, dall'intertestualità alla citazione camuffata fino al burlesco – ci paiono ricordare in buona misura le strategie compositive del …*Furioso*".

[217] Mircea Cărtărescu, *Il poema dell'acquaio*, volum prefațat, tradus şi îngrijit de Bruno Mazzoni, Nottetempo, Roma, 2015.

*ce iubim femeile*, în traducere *Perché amiamo le donne* (2009), şi nuvela *Zaraza*, aceasta din urmă fiind inclusă deja în Catalogul ilustrat din anul 2001 al Editurii Voland.[218]

Mircea Cărtărescu a fost prezent în repetate rînduri în Italia, cu ocazia lansărilor acestor traduceri şi pentru a participa la alte evenimente culturale: la diferite ediţii ale Salonului de Carte de la Torino, de pildă în 2004, în aceeaşi perioadă în care Universitatea din Torino a organizat manifestarea anuală, *Festa della Poesia*, dedicată în acel an literaturii române, sau la ediţia din 2012, cînd România a fost oaspete de onoare în cadrul aceluiaşi Salon, împreună cu Spania. Alte ocazii i-au fost oferite autorului de participarea la Festivalul Literaturii de la Mantova (2008) sau de decernarea, în 2005, a Premiului „Giuseppe Acerbi" pentru proză, eveniment care a făcut posibilă publicarea unui volum monografic de contribuţii critice consacrat literaturii române, intitulat *Letteratura della Romania*, număr special al publicaţiei premiului, *Quaderni del Premio letterario Acerbi*.[219]

În fine, autorul este inclus în două antologii apărute în Italia, dintre care una deja citată în alte capitole, *La poesia romena del Novecento* (1996), îngrijită şi tradusă de Marco Cugno, unde apar în versiune bilingvă poemele *Înserarea*, *Iarna cu tine*, *Poema chiuvetei* (din *Totul*) şi *Mircea Cărtărescu în toamna lui '87* (din *Dragostea*). De asemenea, Cărtărescu a fost selecţionat alături de alţi colegi de generaţie, dar şi de cîţiva poeţi

[218] Toate aceste titluri sînt consultabile, cu referinţe complete, şi-n *Bibliografia finală*.

[219] Diferite contribuţii despre literatura lui Mircea Cărtărescu sînt prezente în secţiunile „Gli autori selezionati" şi „Gli autori premiati", în *Letteratura della Romania*, nr. special din *Quaderni del Premio letterario Giuseppe Acerbi*, 6, 2005, Il Segno dei Gabrielli Editori, Verona, pp. 209-231.

nouăzeciști, în *Approdi. Antologia di poesia mediterranea*, publicată tot în 1996 şi îngrijită de Emanuele Bettini.[220]

O prezență editorială pe care-o putem considera, fără doar şi poate, consistentă.

[220] Marco Cugno (îngrijit de), *La poesia romena del Novecento*, pp. 436-450. Pentru a doua selecție în antologie, cf. în *Bibliografie* nota referitoare la Emanuele Bettini (îngrijit de), *Approdi. Antologia di poesia mediterranea*, Marzorati, Settimo Milanese (Milano), 1996.

# CAPITOLUL V
# Poezia lui Matei Vişniec în contextul generaţiei ’80

## V.1. Cîteva premise pentru o raportare a profilului poetic al lui Matei Vişniec la „portretul de grup” al generaţiei ’80

După lungul periplu din capitolele anterioare, care au creionat pluralitatea de formule poetice afirmate în poezia generaţiei ’80 ce configurează împreună un model structural unic, suficient de „democratic” şi deschis ca să le integreze armonios pe toate, a venit momentul să comentez acum din unghiul intertextualităţii, al poeticii *performance*-ului şi jocului – introducînd în ecuaţie totalitatea producţiei în versuri a lui Matei Vişniec –, afinităţile generaţionale şi aspectele ireductibile, cele mai personale, ale profilului acestui poet.

Dat fiind că această cercetare a fost la origini, cum am mai amintit, o teză de doctorat dedicată operei lui Matei Vişniec, pe parcursul fiecărei secţiuni rezervate analizei corpusului de volume de versuri optzeciste am punctat ceea ce am considerat că face posibilă o investigare paralelă între poetica sa şi cea a altor opt colegi de generaţie. Consideraţiile următoare se vor focaliza cu un plus de detalii asupra motivaţiilor perspectivei comparative, aducînd totodată o serie de argumente în privinţa apartenenţei acestui autor la postmodernismul poetic românesc deja din anii ’80, afiliere care nu a fost atît de evidentă pentru o parte a criticii autohtone de atunci şi de mai tîrziu.

Privind fenomenul literar al generației ’80 în ansamblul lui, se poate spune că Matei Vişniec recurge în poezia sa publicată în deceniul nouă – în volumele *La noapte va ninge* (1980), *Oraşul cu un singur locuitor* (1982) şi *Înțeleptul la ora de ceai* (1984), premiat în anul următor de Uniunea Scriitorilor – la procedeele şi efectele stilistice comune întregii literaturi optzeciste. Însă, spre deosebire de toți poeții comentați anterior, care apelează şi ei la tehnicile „deghizării” eului, şi anume, la figurile relativizării (ironie, intertextualitate, parodie, pastişă, alte forme ludice etc.), precum şi la elemente specifice universului dramatic (dar deseori din considerente diferite în comparație cu țintele tematice ale lui Vişniec), acesta din urmă face din „punerea în scenă”, din predispoziția spre farsa lirică, pe scurt, din formele de expresie ale simulării principiul ordonator al poeticii sale din anii ’80. La Cărtărescu, de pildă, ca şi la Coşovei sau Iaru, aceste modalități vizează predominant sfera sentimental-erotică, în timp ce filonul etic-politic deține o pondere mai însemnată în textele în versuri ale primului. Acestuia trebuie să-i mai alăturăm, evident, numele Marianei Marin şi pe cel al lui Alexandru Muşina.

Universul imaginar al lui Matei Vişniec – construit din mici poveşti stranii sau absurde, organizate ca parabole cu sensuri filozofice, etice, politice, existențiale în sens larg, în fond, nişte micro-narațiuni cu pretext epic luînd forma monologului, dialogului, regiei de teatru exibate ca atare în decoruri de spectacol postbeckettian şi costume marcat scenice – denotă inclusiv în poezie o puternică amprentă a sensibilității de dramaturg a autorului, manifestă şi-n frazarea replicilor pe care le schimbă personajele lirice. Cum am mai observat şi cum va reieşi inclusiv din considerațiile următoare, sensibilitatea poetică şi cea dramatică sînt două tărîmuri permeabile în opera lui M. Vişniec, care se oglindesc reciproc pe tot parcursul literaturii acestuia.

Totodată, îl individualizează în contextul generației natura însăşi a propriului univers poetic şi în special factura viziunilor şi a fanteziei, ca şi atitudinea auctorială bazată pe notația rece, hiperlucidă şi sceptică, delegată deseori unui personaj-narator. Relatarea pur constatativă din aceste versuri nu transcrie experiențe consumate, ci viziuni imaginate. În primul volum, *La noapte va ninge*, şi în ciclul *Oraşul cu un singur locuitor* din următorul, anormalitatea, misterul, absurdul, paradoxalul sînt percepute cu aerul normalității şi ordonate cu o precizie studiată, explicită la nivelul formal al micro-textelor, precum şi la cel al organizării ciclurilor. Ambianța pare construită printr-o estetizare a detaliului de natură „scenică" şi „regizorală", dar în absența oricărei atitudini retorice, grandilocvente. Din contră, aerul şi recuzita „reprezentațiilor" sînt afine celor din „teatrul sărac" al lui Gerzy Grotowski sau din teatrul „spațiului gol" al lui Peter Brook.

Senzația de stranietate şi de artefact (superior) rezultă din conjuncția vidului cotidian şi a absurdului, turnate în tiparele acelei ordini precise, geometrice a versului, de care am amintit, ca şi din tonul egal, „neutru", intens reflexiv al vocii lirice, care transformă evenimentele şi plăsmuirile imaginare în *spectacole cu personaje mecanice sau travestite*. Impresia generală e că toți protagoniştii evoluează pe cîte o „scenă" (cel mai adesea de teatru, dar şi de film sau de roman), autorul distribuindu-se şi pe sine în mini-*performance*-uri, ieşind direct la rampă sau purtînd, ca şi alți colegi de generație, măşti ale propriului eu.

Prin urmare, poezia lui Matei Vişniec se sprijină structural şi sistematic pe suportul a două limbaje: cel lingvistic şi cel non-lingvistic, ambele caracterizate de o puternică amprentă dramatică.

În privința tonului şi timbrului, Nicolae Manolescu observa: „El e un participativ ce nu se recunoaşte, mărturisindu-se

ca şi cum ar contempla. Timbrul e totuşi al unui sentimental. Ironia devine evidentă”.[1] Intensitatea subterană a trăirii, disimulată abia în poezia de mai tîrziu, e prezentă şi-n formula poemului-standard optzecist, dar, de pildă, la Romulus Bucur apare cu accente diferite, sau pe alt registru dacă ne referim la Mariana Marin, mai direct şi mai apropiat de Vişniec ca tematică şi atitudine.

Însăşi afişarea distanţării şi a „inocenţei” este rezultatul unei strategii dramatice. Matei Vişniec practică în poezia sa o adevărată artă a detaşării faţă de evenimenţialul concret sau imaginar prezent în text, efect care indică una dintre cele mai originale trăsături ale versurilor sale. Luciditatea omniprezentă selecţionează registrele scepticismului şi (auto)ironiei.

Perpetua nedumerire, tragicomică, în care pluteşte protagonistul liric, victimă a unor mecanisme sociale imposibil de înţeles, nu induce în cititor o stare de angoasă, chiar dacă acesta percepe cu claritate fondul neliniştitor, absurd sau aberant al parabolelor lui Vişniec. Stranietatea „întîmplărilor” e comunicată cu o anume graţie, care ţine şi de tonul moderat al vocii, niciodată agasantă. Încordarea şi singurătatea aproape absolută care-l agresează pe personajul-narator se transformă, graţie ingenuităţii jucate, într-o seninătate afabilă, meditativă, oarecum suspectă.

Atenuarea voită a spaimelor şi a fondului grav al evenimentelor, practicate conştient prin melanjul de seriozitate şi farsă, e comună întregii generaţii şi indică în spirit postmodern primatul seducţiei textului şi al lipsei de inocenţă a literaturii. Desfăşurarea, atent construită şi manipulată cu abilitate tehnică spre poanta din finalul poemului, nu lasă loc perplexităţii efective a cititorului, ci produce, de fapt, un efect de estompare a anomaliei omniprezente, cu ajutorul

[1] Nicolae Manolescu, „Poeţi studenţi din Bucureşti”, în *loc. cit.*, p. 4.

unei lejerități magice, fluide, care impregnează toate nivelele de construcție a textului, invitînd cititorul la o reflecție tot rece şi aşa-zicînd obiectivă. Demersul tinde încontinuu spre relativizare, spre devierea plauzibilului în farsă. Iată, deci, o întreagă ştiință a „travestiului" liric aplicată în decoruri şi scenarii schimbătoare, fără a fi şi fundamental diferite. Pe de altă parte, gravitatea reală iese astfel mai pregnant la iveală, ca sub efectul unei soluții revelatoare.

În planul expresiei, versurile lui Vişniec se disting printr-o limpezime nescontată, dat fiind universul coşmaresc care evoluează sub privirea cititorului, înrudit atît cu cel kafkian, la care se trimite intertextual în poemul *Era o zi ploioasă, domnule judecător* (dar şi-n altele) din volumul *Oraşul cu un singur locuitor*, precum şi la cel beckettian şi post-beckettian. Prin urmare, simplitatea acestor mici „istorii" comprimate este doar aparentă, în subsidiar grația din planul suprafeței dezvăluie robustețea unor mize majore. În spirit postmodern, poetul simte nevoia să estompeze nuanțele gravității, interpunînd frecvent în calea acesteia o bună doză de distanță critică şi (auto)ironică. Toate aceste date de fond din lirica lui Matei Vişniec, mai veche şi mai nouă, îl determină pe Alex Ştefănescu să descopere în ea o „eleganță stilistică desăvîrşită", „firească", „englezească".[2]

Transparența mesajului (chiar parabolic) este un alt ingredient din formula lirică atît de personală a autorului, ceea ce ridică un mare semn de îndoială asupra pertinenței încadrării de către Radu G. Țeposu a acestei poezii în direcția „fantezismului abstract şi ermetic".[3] Cu excepția unor

[2] Alex Ştefănescu, „Matei Vişniec la o nouă lectură", în Matei Vişniec, *Oraşul cu un singur locuitor* [antologie de versuri 1980-2004], cu un cuvînt înainte al autorului şi o postfață de Alex Ştefănescu, Paralela 45, Piteşti, 2004, pp. 228-229.

[3] Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, *ed. cit.*, p. 29.

secvenţe sporadice, care sînt mai degrabă pastişe ale liricii abstracte de tip barbian şi stănescian, Vişniec nu poate fi definit în mod pertinent drept un poet abstract şi cu atît mai puţin ermetic. Dintre toate trăsăturile teoretizate de autor ca definitorii pentru această tendinţă, doar „devitalizarea" decorului poate fi aplicată analizei liricii lui M. Vişniec. În schimb, celelalte sînt de-a dreptul nepotrivite: „fantezismul abstract şi ermetic [...], prelungire rafinată a realismului, cu reprezentări holografice ale universului, cu proiecţii reci ale fantasmelor în decor galactic, devitalizat şi sideral. Limbajul lor e analogic, epurat de sevele oralităţii, cizelat, artificios într-o bună măsură, pentru a capta structura cristalină a ideii, a conceptului".[4]

*Last but not least*, ar mai fi de remarcat că inclusiv imaginarul erudiţiei sau, cu alte cuvinte, rafturile Bibliotecii menţionate de Vişniec în poemele sale sînt în bună parte diferite de cele „accesate" de colegii de generaţie. Frecventările livreşti cele mai recurente din textele autorului instaurează un dialog fertil cu diferiţi scriitori şi artişti (Lucreţiu, Kafka, Toulouse-Lautrec, Voronca, Beckett etc.), dar – de pildă – prea puţin cu Caragiale, şi unul deosebit de intens şi de relevant din punct de vedere al stabilirii mizelor intertextualităţii, cu filozofii Antichităţii. Amintesc că formaţia universitară a lui Vişniec este una de tip istoric-filozofică.

În fine, un alt filon de prim ordin în economia operei sale în versuri e reprezentat de metapoezie, un fel de echivalent în proză a ceea ce s-a afirmat în cadrul literaturii optzeciste ca tendinţă textualistă sau pur şi simplu ca textualism. Este vorba despre o zonă poetică în care se vor putea recunoaşte multe dintre cele mai interesante aplicaţii – cu reverberaţie larg generaţională – ale *performance*-ului. Paralel, o altă sursă a acestuia provine din adaptarea şi manipularea tehnicilor reprezentaţiei de tip teatral, în care poetul excelează.

[4] *Ibid*., p. 30.

Ce apropie poezia lui Matei Vişniec de modelul generației ’80?

Mai întîi de toate o accentuată conştiinţă critică, din care derivă controlul perfect al mijloacelor poetice, manifestat în special în abilitatea de a concepe poezia ca regie, ca manipulare a instrumentelor şi potențialităților genului în vederea unor efecte precise. Iată un exemplu extras din al doilea ciclu, *Apologetica*, al volumului de debut, unde poetul-iluzionist, o autodesemnare ingenioasă pentru atitudinea auctorială de aici, similară celei a regizorului, îşi invită cititorul să ia act de modul în care uzează el de propria fantezie, inventîndu-şi personaje lirice şi aducîndu-le pe scena poemului să dialogheze chiar cu el însuşi. Avem, prin urmare, o poezie (metapoezie, de fapt) livrată împreună cu „modul de folosire”, adică cu „explicarea” demersului critic care o generează, revelînd totodată o altă trăsătură comună generației, narativitatea, identificabilă şi în tăietura amplă a versului. Iată o particularitate indispensabilă, în fond, dintr-o formulă plăsmuită de un poet cu o sensibilitate dramaturgică cu totul specială:

> Mă plimbam pe una din plajele pustii / ale imperiului un bărbat înalt trecea / pe lîngă mine cine eşti spuneam eu plictisit / eu sînt regele spunea el foarte bine eu / sînt iluzionistul iată adineaori mă plimbam / singur pe această plajă mă plictiseam / şi mi-am spus ce-ar fi să-l aduc pe rege / pînă aici să treacă pe lîngă mine şi / eu să-l întreb plictisit cine eşti?[5]

Sau, la fel de explicit îşi exercită poetul-regizor-iluzionist prerogativele de stăpînitor absolut al lumii sale fictive în prima „piesă” din ciclul al treilea, *Terapeutica*, intitulată pur denotativ *Eu apăsam pe un buton*. Poemul începe ca o poveste pentru copii, continuă cu imagini vag suprarealiste şi

[5] Matei Vişniec, *Un bărbat înalt trecea*, în *La noapte va ninge*, Albatros, Bucureşti, 1980, p. 51.

se încheie metapoetic cu motivul poeziei asimilate unui mecanism stăpînit cu virtuozitate de propriul creator, amintind de contexte similare din Cărtărescu sau Iaru şi de montajul de tip cinematografic: „doar în gări sătule / somnambulii / treceau cu pleoapele arzînd pe străzile / moi gardurile înalte se prăbuşeau peste / landourile pline eu apăsam pe un buton / gardurile reveneau la poziția inițială”.[6]

În al doilea rînd, e comună generației apetența pentru ironie, căreia Vişniec îi inventează mize de natură să-i singularizeze profilul în ansamblul „promoției” ’80, şi anume „travestindu-şi” gustul ironic, pe de-o parte, în distanță pur constatativă, iar pe de alta, în ingenuitate jucată, seducătoare. Iată, deci, că una dintre rațiunile de a fi ale „tropului”, în accepție postmodernă, este aceea de a discredita tocmai ingenuitatea.

Despre ironia poeziei citite în cenaclu, Matei Vişniec face considerații foarte interesante într-un răspuns la o anchetă a revistei *Caiete critice* (1983), explicîndu-i diversitatea de utilizări, dar şi distingînd nuanțele acesteia în funcție de două vîrste succesive ale producției literare lunediste.

Sensul ironiei e precizat de Vişniec în raport cu reacțiile de încîntare amuzată pe care lecturile savuroase le suscitau în publicul prezent. Întîlnirile de la începuturi au adus la un numitor comun ironia, rîsul, forme variate ale ludicului şi efectul literar reuşit, percepute şi „gustate” ca atare de asistență:

> Era mai mult o bucurie exprimată prin rîs, era un mod de a ne exprima încîntarea în fața unor extrem de interesante rezolvări la nivel de limbă literară, şi la nivel de «găselniță» în ce priveşte conexiunea, aşezarea în ritm, în auz şi în gîndire.[7]

---

[6] Idem, *Eu apăsam pe un buton*, în *La noapte va ninge*, p. 71.

[7] Idem, „Poezia într-o lume normală”, în *Caiete critice*, nr. 3-4, 1983, reluat în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *Competiția continuă. Generația ’80 în texte teoretice*, pp. 191-193: 193.

Într-un moment secund, autorul explică cum ironia şi-a diversificat accepţiile, devenind în conjuncţie cu rîsul indicele „cantităţii de invenţie şi inedit din textele citite". Nu doar un efect, ci un principiu creator printre cele de maximă relevanţă, tot mai cizelat şi perfecţionat: „Au intervenit rafinamentele, decantările, subtilităţile şi subterfugiile".[8] De la plăcerea pur literară a poetului, expert în manipularea ludică a potenţialităţilor şi convenţiilor literare, deplasarea se face – cum se deduce din context – nu numai spre rafinarea ulterioară a procedeului, dar şi spre aplicarea lui într-o accepţie mult mai cuprinzătoare, care priveşte şi sfera tematic-sociologică, ceea ce a presupus la un moment dat trecerea de la rîs la „crispare". Descrierea acestei etape a ironiei vizează întreaga generaţie, dar anumite aspecte, precum acea „necruţătoare sinceritate în faţa celor văzute şi gîndite" sînt formulate din prisma propriului demers literar:

> Ironia, în sensul în care ea a fost condusă şi rezolvată, cel puţin în «Cenaclul de Luni», nu mai avea nici o legătură cu rîsul. Ea a devenit treptat autoironie, a devenit o tehnică de integrare a lumii, o necruţătoare sinceritate în faţa celor văzute şi gîndite, o strategie pentru abordarea tuturor subiectelor posibile şi o imensă bucurie de a trăi.[9]

Alte afinităţi generaţionale şi diferenţe vor fi recuperate pe parcursul analizei care urmează.

## V.2. Arta „deghizării" în *La noapte va ninge*. Constelaţii şi triunghiuri intertextuale

Stilul expozitiv, de notaţie neutră, aproape ştiinţifică, prezent deja în titlul cărţii de debut, adoptat de personajul „naiv" caracterizat anterior, transmite de fapt, prin tehnici ale simulării şi disimulării atent calibrate, mizele majore,

[8] Idem.
[9] Idem.

aşa-zicînd grave, din poezia lui M. Vişniec, camuflînd abil fluxul autentic al tensiunii lirice. Iată, deci, o primă soluție din vastul repertoriu de mijloace ale „deghizării”, pus la dispoziția eului liric. Dictată de refuzul exhibării interiorității şi folosind din plin modalitățile jocului, atitudinea aceasta este comună şi altor „antisentimentali” ai generației.

La nivel formal şi de construcție, poetica simulării dezvoltă şi ea strategii specifice: deturnarea sistematică a modelelor de specii poetice tradiționale de la care se porneşte, pastişate, parodiate, apar transformate pînă la a deveni irecognoscibile. De pildă, baladescul în falsa *Balada scării de piatră*, stilul imnic religios în *Despre zeu*, romanța din poemul eponim şi aşa mai departe, tehnica extinzîndu-se şi la cărțile ulterioare.

Un alt tertip constă – cum se va remarca – în devierea în ludic a sugestiilor moderniste şi tardomoderniste. În fine, o amintesc pe cea mai evidentă dintre mijloacele „travestirii”, şi anume, recursul la un nucleu epic care nu depăşeşte pînă la sfîrşitul poemului cadrele unei simple scheme narative, golite totuşi de substanță diegetică propriu-zisă.

Revenind la nivelul construcției, a fost deja observată dispunerea materiei din *La noapte va ninge* într-un triptic cu structură asemănătoare unui sistem filozofic, ceea ce echivalează cu o instituire ironică a poeziei. Ion Bogdan Lefter interpretează cele trei titluri ale ciclurilor volumului – *Genetica*, *Apologetica* şi *Terapeutica* – indicînd denumirile a tot atîtea discipline filozofice: Ontologia, Etica, Estetica.[10] Să precizez referitor la prima parte că geneza poeziei la Vişniec are loc în sens ontologic, existențial, țintind sensurile „grave”, predominant etice şi politice. Prin urmare, se propune aici o introducere aprofundată în propriul univers

[10] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, p. 208.

(fiecare poem, cu excepția celui final, începe cu vocabula „despre"), dar şi o reflecție neconvențională asupra temei enunțate în titlu.

Cît despre semnificațiile denumirii celui de al doilea ciclu, amintesc că una dintre accepțiile termenului „apologetica" se referă la un discurs în apărarea unui subiect, temă sau individ. Prin urmare, ce ar avea Matei Vişniec de apărat prin discursul său poetic? Pentru a răspunde sintetic acum şi mai detaliat pe parcursul acestei secțiuni, trebuie notat că majoritatea pieselor de rezistență din acest grupaj de versuri pun probleme – o repet – de tip etic şi chiar explicit politic. În pseudo-fabulele dialogate care sună ca pe scenă, tematica generală e dominată de relația poet-rege (a se citi: poet-putere politică) sau de motive precum complicitatea, ipocrizia, indiferența şi, contrapuse acestora, responsabilitatea, în raport cu aceeaşi instanță autoritară, şi curajul individual.

Încă de la început se regăsesc cîteva dintre temele de mai sus, diseminate într-o serie de poeme care pot fi citite în cheie etic-politică, aceasta nefiind singura lectură posibilă.

În textele optzeciste, şi mai ales în cele ale lui Vişniec, este util să investigăm proporția ridicată a contextelor în care cititorul este convocat prin intertext să perceapă deturnări de sens, adoptate pînă în 1989, de o bună parte a poeziei generației, ca modalități de ocolire a filtrelor cenzurii. Fără îndoială că miza principală a formelor literaturii de grad secund şi în special a intertextualității din aceste versuri vizează şi ea tot motivații de tip etic şi politic. Vişniec nu a fost singurul poet care a introdus în literatura deceniului nouă secvențe al căror referent era prezentul istoric imediat, absurd şi revoltător, ci cel care a ilustrat la modul cel mai consecvent această atitutine pe parcursul celor trei volume scrise pînă la expatrierea sa din România.

Privind profilul generației din unghi etic-politic, cum am mai menționat, Magda Cârneci precizează că receptarea

postmodernismului în Europa de Est nu s-a limitat la valențele pur literare, ci că formele româneşti de manifestare a acestuia din anii ’80 au funcționat şi ca instrument ideologic de opoziție, fie şi pasivă, față de realitatea sistemului totalitar.[11] În acest sens, fiind îndreptățit de textele poetice să dea ideii de opoziție o nuanță mai pregnantă, cititorul acestei literaturi nu poate să nu observe că figurile intertextualității sînt învestite de autorii deja citați ca să exprime concomitent cu alte ținte tematice, mize morale şi politice. Dintre acestea, de pildă, am ilustrat funcționarea citatului ca verigă între memoria individuală şi cea colectivă, „reglată” astfel încît să instituie semnificații aşa-zis subversive față de canoanele admise de cultura oficială. Acest tip de poeme pot fi reunite, alături de altele, într-un corpus de texte destul de consistent ale generației ’80.

Care sînt accentele specifice poeziei lui M. Vişniec privite dintr-o atare perspectivă? Ocurențele şi diversitatea lor sînt cît se poate de semnificative, căci acest versant tematic este prezent în mod pregnant în poetica autorului, constituind unul dintre punctele ei principale de forță. Există o anumită gradație a protestului, mergînd de la tonalitatea aluzivă, pînă la denunțul explicit.

Critica a recunoscut încă din deceniul nouă predilecția poetului pentru acest filon. Iată cîteva exemple. În cronica rezervată volumului, Nicolae Manolescu opera în 1980 distincția între „meditații politice”, luîndu-şi probabil un anumit risc în a o recunoaşte atît de explicit, şi alte poeme în care „planul metafizic e mai pronunțat”.[12] Ion Bogdan Lefter înregistrează, de asemenea, tot în 1980 „politicul” printre

[11] Magda Cârneci, *Arta anilor ’80. Texte despre postmodernism*, p. 121.

[12] Nicolae Manolescu, „«La noapte va ninge»”, în *Literatura română postbelică…*, vol. I, *Poezia*, p. 376.

mizele poeziei colegului său.[13] În fine, Ion Negoițescu remarca mai tîrziu că parabolele lui Vişniec ţintesc spre denunțarea realității absurde a regimului totalitar: „Versurile lui Matei Vişniec se lasă purtate de mirajul alegoriei, închegată în parabole, anecdote lirice, istorioare cu fond didactic, banalul şi miraculosul colaborînd la denunțarea absurdului, mai ales social”.[14]

Unul dintre primele poeme din *La noapte*... e un exercițiu parodic şi totodată un prilej de a pastişa cunoscuta schemă sintactică şi discursivă din *Tatăl nostru*. Printr-o ruptură bruscă în raport cu desfăşurarea anterioară, poanta din final introduce implicații noi, care revelează în profilul zeității invocate atributele tiranului: „Şi primeşte-ne nouă recunoştința / căci sfera ta e mai rotundă / decît a noastră / şi cifra ta unu e mai unică / decît a noastră / şi plutonul tău de execuție / e mai disciplinat / decît al nostru”.[15] Aluzia la unicitatea cifrei unu poate fi interpretată şi ca o pastişă subtilă a stilului elegiilor lui Nichita Stănescu.

Prin aceeaşi grilă se poate comenta şi poezia următoare, *Despre mişcare*, cu titlu fals denotativ ca şi-n alte contexte, unde ideea de mişcare se referă la comunicarea „din gură în gură” a unui mesaj incendiar, pe care poetul – prin vocația şi rațiunea sa de a fi – are capacitatea să-l amplifice pînă la a-l face să explodeze. Iată o ilustrare a modului în care, grație mecanismului poetic perfect reglat, sensurile minore din planuri ale particularului reverberează în generalizări ce implică sensurile majore: „Cîte o femeie îmi cere un foc / eu mă aplec / şi rostesc politicos cuvîntul / la urechea primului jucător

---

[13] Ion Bogdan Lefter, „Şansa inocenței jucate”, în *Luceafărul*, XXIII, nr. 50, 13 decembrie 1980, p. 2, reluat în *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, p. 206.

[14] Ion Negoițescu, cap. „Matei Vişniec – poet şi dramaturg”, în *Scriitori contemporani*, Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 468.

[15] Matei Vişniec, *Despre zeu*, în *La noapte va ninge*, p. 9.

/ cuvîntul trece astfel din gură / în gură / pînă cînd se aprinde // Delicat apoi aprind toate ţigările / şi toate intrările / şi toate ieşirile”.[16] Răsucirile şi progresiile de planuri dau loc în poezia lui Vişniec unei elaborări grațioase, atent studiate.

Poemul *Despre Seneca*, afin şi el tematicii celorlalte comentate anterior, ar putea avea ca subtitlu o sintagmă precum: „despre coerența etică”. Mica narațiune din aceste versuri se referă la o luptă prelungită a poetului, însoțit de tatăl său, cu un grup de soldați. Îndîrjirea confruntării contrastează cu eleganța soldaților şi cu aspectul de ritual ireproşabil al ospitalității cu care sînt întîmpinați cei doi pe măsură ce lupta înaintează. În acest scenariu în care verticalitatea etică se cîştigă prin sacrificiul personal, aluzia la discuțiile despre Seneca purtate de combatanți în mijlocul bătăliei întăreşte tocmai ideea nevoii de a fi coerenți cu propriul ideal, atunci cînd autoritatea politică decide să-i elimine în mod aleatoriu pe propriii opozanți. Seneca, unul dintre modelele etice ale poetului, condamnat de două ori la pedeapsa capitală, a acceptat senin a doua sentință venită din partea lui Nero, cel pe care îl călăuzise în timpul primilor cinci ani de guvernare, considerînd-o în perfectă armonie cu principiile stoicismului, al cărui exponent fusese.

Vişniec citează repetat numele lui Seneca precum şi pe Socrate în volumele scrise pînă la plecarea sa din România din motive străine unei fascinații exclusive pentru livrescul filozofic, ci mai degrabă pentru a-şi fixa repere solide etic-morale, din perspectiva unei conştiințe obsedate de raportul dintre puterea politică şi limitele puterii de exprimare a scriitorului, artistului, în fine, intelectualului în sens mai amplu. Ca şi-n exemplul precedent, folosind acelaşi mecanism prin care fiecare resort îl activează din aproape în aproape pe următorul, poetul îşi propune într-un al doilea

[16] Idem, *Despre mişcare*, în *op. cit.*, p. 10.

moment să deschidă textul spre un grad ridicat de generalitate (astfel aflăm că tatăl şi fiul nu erau singurii combatanți), cu atît mai mult cu cît este vorba de transmiterea unui mesaj moral, chiar dacă aceasta se face într-un cod mai încifrat decît cel anunțat de poemul precedent:

> soldații sînt din ce în ce mai eleganți / şi pe măsură ce înaintăm / în adîncul coloanelor / sîntem serviți cu lichioruri fine / şi purtăm discuții despre Seneca / şi despre economia politică / iată-ne ajunşi la capăt / cu hainele sfîşiate, cu pumnii sîngerînd / asemeni celor din primele rînduri.[17]

O altă piesă de rezistență cu substrat etic-politic, exprimat cu ajutorul referinței culturale şi a intertextualității dedublate, stratificate, este *O vizionare*, reflecție asupra existențelor tumultuoase, marcate de excepționalitate, deopotrivă în sens pozitiv şi negativ, ale cîtorva dintre marii scriitori ai lumii şi asupra crimelor istoriei cărora majoritatea acestora le-au căzut victime.

Toți au fost ceea ce se poate numi conştiințe exponențiale ale vremii lor şi au avut parte de drame personale tot atît de exemplare. Ni se propune, deci, o vizită imaginară, aşa-zis „inocentă", într-un muzeu ipotetic al scriitorilor sinucigaşi, tonalitatea ghidului reflectînd cinismul celor care fac din momentele cele mai critice din viața unui mare spirit produse comerciale destinate – ca orice alte mărfuri – consumului turistic de masă. Astfel, tensiunea mizelor etice sau morale care i-au frămîntat pe cei ajunşi exponate de muzeu e pusă cu atît mai mult în relief. Din lista de nume ies în evidență ultimele trei, Socrate, Lorca şi Voronca (ultimul scris integral cu majuscule). Se face distincția între primii convocați în text, scriitori care şi-au pus capăt zilelor din motive strict personale şi, dimpotrivă, triada citată, compusă din intelectuali ucişi de sisteme politice coercitive.

[17] Idem, *Despre Seneca*, în *op. cit.*, p. 12.

Primul „obiect" vizitabil este „spațiul expozițional" rezervat lui Ernest Hemingway, cel care, după tentative repetate, a reuşit să se ucidă cu arma personală: „Pe aici vă rog, pe aici / iată, în această încăpere / s-a sinucis Ernest Hemingway / iată şi puşca sa de vînătoare / pictată deasupra şemineului".[18] La exemplaritatea destinului său „au contribuit" şi ultimii ani, pe care scriitorul îi trăise în profund dezechilibru psihic, după o viață sub semnul aventurii împinse la limită, presărată cu călătorii, succese răsunătoare, culminînd – cum e arhicunoscut – cu decernarea premiului Nobel.

Urmează Serghei Esenin şi, simetric, împrejurarea concretă, teribilă, pe care se presupune că şi-a ales-o ca să-şi provoace dispariția la treizeci de ani, cînd, deja dependent de alcool şi internat de mai multe ori în spitale psihiatrice, s-ar fi spînzurat cu o curea de valiză de țevile sistemului termic dintr-o cameră de hotel. E doar una dintre ipotezele asupra morții sale. Acesteia i s-a alăturat cu timpul supoziția eliminării din motive politice. Periplul sinistrei vizite continuă cu Jack London, care, din alegere, dar şi din necesitate, a dus un stil de viață vagabond, cu neajunsuri economice în tinerețe care-l împiedicaseră să-şi termine studiile universitare.

London reprezintă, deci, o altă existență consumată între extreme, între nevoia de a exercita ani de-a rîndul meseriile cele mai umile ca să ajungă apoi la condiția unuia dintre scriitorii cei mai bine retribuiți ai timpului său. Vişniec nu explicitează în mod direct alte *nivele de intertextualitate*, deşi ele există în subtext şi *se dedublează*: dramaturgul suedez Dagerman, alt exponat de muzeu, scrisese o operă în casa dramaturgului Strindberg, ca apoi să se sinucidă la 31 de ani. Şi-n cazul său motivele morții sînt ambigue, însă supoziția cea mai cunoscută e cea a morții provocate prin supradoză de antidolorifice.

[18] Idem, *O vizionare*, în *op. cit.*, pp. 29-30.

Yasunari Kawabata, primul scriitor japonez laureat cu Premiul Nobel, a fost un stoic în viziunea sa despre budismul Zen, dar peren chinuit de depresie. În afară de Maiakovski şi Pavese, apar în text şi scriitori autohtoni, Urmuz şi – aminteam – Voronca, însă în cazul lor „regizarea" sinuciderii în spațiul închis al unei camere este o licență poetică, utilă totuşi pentru simetria ansamblului şi tonului implacabil egal al fiecărui vers din poem.

În fine, Socrate, a cărui moarte este atribuită unui „lor" generic, figurează ca unul dintre personajele preferate ale lui Matei Vişniec, reprezentînd – cum spuneam –, ca şi Seneca, repere etice absolute prin perspectiva vieților dar şi a morții atroce care le-a fost rezervată de tiranii vremii lor.

Prezența lui Socrate, fondator al eticii şi filozofiei morale şi, în definitiv, al filozofiei *tout court*, se poate justifica (autorul nu o explicitează) prin faptul de a fi fost considerat primul martir occidental al libertății de gîndire. Simpatia lui Vişniec față de acest „corifeu" al spiritului a fost atrasă de datele sale biografice, nenumite ca atare în textul poetic, dar presupuse în subtext, care fac posibilă o formă de intertextualitate bazată aproape exclusiv pe deducția cititorului.

Coordonatele istoric-culturale care ne-au fost transmise relatează că reprezentanții autorității n-au putut tolera metoda maieutică a filozofului pentru care garanția adevărului nu provenea din adeziunea spontană, necritică la ideile celuilalt, ci presupunea în schimb convingerea reciprocă a interlocutorilor. Diferit de sofişti, Socrate a ales să-i atace în mod direct pe politicieni, dialogînd cu ei şi demonstrîndu-le propria inconsistență. A devenit astfel un inamic politic periculos. Acuzația de ateism şi de corupere a tinerilor la provocarea dezordinii sociale nu l-au determinat pe Socrate să se autoexileze, după practica curentă a vremii, întrucît şi departe de Atena ar fi continuat să dialogheze cu tinerii şi să pună în discuție toate adevărurile apriorice.

Socrate îşi mai face apariţia în volumul următor, *Oraşul...*, nu ca interlocutor ci doar ca martor tăcut al unei confesiuni a personajul-narator, alter ego al poetului. În declaraţia „nu ştiu ce să mai întreb" se citeşte de fapt nostalgia şi angoasa lipsei unui interlocutor. În oraşul cu un singur locuitor, protagonistul nu poate instaura nici un fel de dialog (socratic), de unde şi neputinţa de a înţelege ceva despre propria existenţă: „Nu ştiu unde mi se naşte absenţa / nu ştiu ce să mai întreb / şi unde / să mă opresc".[19] Adăugînd referinţei intertextuale un nivel secund, se poate comenta că repetiţia la forma negativă „nu ştiu" e interpretabilă drept citat prin asociere cu dialogul platonician *Apărarea lui Socrate*, în care, spre deosebire de celelalte dialoguri, unde la început se enunţă ideea centrală, primele cuvinte sînt „Eu nu ştiu", căci în spirit socratic, filosofia începe de la admiterea ignoranţei. Poemul e o parodie a poeziei gnomice, dar şi a spiritului modernist fascinat de esenţe, mistere etc., şi nu mai puţin o autoironie pe care personajul-narator şi-o serveşte în notă comică.[20] Alte motive care conduc, după principiul vaselor

---

[19] Idem, *10. Mărturisiri spontane. A doua apariţie a lui Socrate*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 17.

[20] Bogdan Creţu, *Matei Vişniec – un optzecist atipic*, Ed. Universităţii Al. I. Cuza, Iaşi, 2005, p. 87. Sînt interesante interpretările din a doua parte a cărţii, rezervate de autor poeziei optzeciste a lui Matei Vişniec, dar modul în care au fost evaluate poziţiile teoretice ale generaţiei '80 (în special cele ale unora dintre reprezentanţii ei cei mai importanţi) şi inclusiv problematica folosirii conceptului de „postmodernism românesc" în prima parte, apare deformat din punct de vedere metodologic în raport cu ceea ce reprezintă în mod normal pertinenţa şi rigoarea necesare unui demers literar profesionist. Deficitul de consistenţă şi uneori de coerenţă a argumentaţiei din comentariile autorului lasă să transpară o fragilitate structurală a perspectivei exprimate. Vehemenţa limbajului şi a tonului utili-

comunicante, tot la dialogul platonician citat, sînt prezente în versurile din *Fuga în oraş* din acelaşi volum.

Reflexe la politic transpar şi din *Despre 0.1.2.3.*, unde ideea de servitute impusă prin opresiune apare transpusă în tipare de basm, dar semnificaţia conduce spre o pseudo-fabulă cu tîlcuri grave:

> Soldat 0.1.2.3. / eşti învinuit / că n-ai păzit bine / livada împăratului // Ştiai doar că trecătorii / scrijelesc fel de fel / de cuvinte şi lucruri / pe scoarţa arborilor / ştiai că toate acestea / răzbat multiplicate / pe coaja fructelor / şi mai ştiai că aceste fructe / se servesc / la masa împăratului.[21]

Cum se va observa, aici ca şi-n alte texte, poetul mizează pe un mecanism infailibil al înlănţuirii logice din aproape în aproape, dar care nu cultivă în nici un fel abstracţiunea. Din contră, cadrul epic al basmului, narativitatea şi tonul colocvial, conversaţional, al multor poezii ale lui Matei Vişniec infirmă categoric această posibilitate.

Poemul astfel „deghizat" pare o replică rostită pe o scenă de teatru de păpuşi, desprinsă dintr-o piesă mai amplă. Nu este singurul caz în care secvenţe de acest tip par schiţe sau părţi, scenarii potenţiale, care ar putea fi dezvoltate în desfăşurări dramatice mai ample şi mai articulate. De fapt, unele chiar au dat naştere unor „module" teatrale sau chiar unor piese de teatru.

Sensul simetriilor, repetiţiilor construite cu precizie geometrică în *Despre sticlele de şampanie* este răsturnat de poanta finală, care, uzînd şi ea de aceeaşi schemă sintactică, introduce în schimb o antiteză, astfel că ideea care se desprinde la terminarea lecturii prezintă personajele lirice, „eu

---

zate în aceste părţi ale lucrării lui B. Creţu nu lasă loc acelei detaşări indispensabile în exerciţiul actului critic.

[21] Matei Vişniec, *Despre 0.1.2.3.*, în *La noapte va ninge*, p. 16.

şi cu fratele meu", ca pe nişte roboţi captivi într-un angrenaj social infernal, privaţi de capacitatea opţiunii.[22]

*Despre sinucidere* este un monolog al poetului, cu aspect epic de poveste nemaiauzită şi deopotrivă tulburătoare, imaginată din cîteva secvenţe graţioase şi narată de acel personaj candid, atît de familiar poemelor lui Vişniec. Miezul „grav" al poveştii propune în schimb o meditaţie asupra asumării responsabilităţii sau, privită din alt unghi, asupra opţiunii comode de a persista în laşitate, evaziune şi compromis:

> E o zi / cînd fluturele vine / şi mi se aşează pe ţigara aprinsă / eu îl privesc uluit / cum se face scrum / îmi dau seama că este vorba / de o sinucidere / cu substrat politic / dar nu înţeleg de ce a ales / tocmai ţigara mea.[23]

Iată, deci, cîteva semnificaţii etic-politice din poemele primului ciclu, cel mai unitar, din cartea de debut.

Stilul conversaţional, degajat, din „fabula" *Despre ochiul drept* s-a deschis spre prozaicul explicit, aerul versurilor fiind din nou acela al unui schimb de replici derulat pe o scenă. Motivul scenetei, deconstruirea raportului de forţă dintre victimă şi călău, aici cu variaţia păzit-păzitor, este recurent şi-n teatrul autorului, de pildă în *Spectatorul condamnat la moarte*, piesă scrisă tot în anii aceia, respectiv în 1985. Tonul e aproape comic, de compătimire reciprocă, între personaje care au încetat să mai fie antagoniste:

> Am aflat că nu prea vezi cu ochiul drept / zise leul / da, nu prea văd, zise păzitorul leului / ce nenorocire, ce nenorocire, / [...] / Dar tu, zise păzitorul leului / ai labele paralizate, nu-i aşa, / aşa e, aşa e, zise leul.[24]

---

[22] Idem, *Despre sticlele de şampanie*, în *op. cit.*, pp. 20-21.
[23] Idem, *Despre sinucidere*, în *op. cit.*, p. 25.
[24] Idem, *Despre ochiul drept*, în *op. cit.*, p. 14.

Sînt, de fapt, numeroase contextele în care poezia din anii ’80 i-a infuzat teatrul, căci există la Vişniec un vast dialog intertextual intern operei, care se instaurează între componenta poetică şi cea dramatică, şi mai recent, între poezie (inclusiv mai nouă) şi romanele autorului. Enumăr cîteva, iar altele vor fi recuperate pe parcurs. Iată, mai departe, o situaţie de simultaneitate din punct de vedere cronologic între poemul *Nici nu trebuie să fiţi trist* din prezentul volum,[25] tot pe tema suspectei alianţe victimă-călău, care a fost dezvoltat în 1979 în piesa *Artur, osînditul*.[26] Sau tot în mod concomitent par a fi fost scrise versurile din *O vizionare*, comentat anterior, şi textul dramatic *Apa de Havel* (1980),[27] al doilea avînd un aer pronunţat de farsă, chiar dacă reapar cîteva dintre numele prezente în poem, intenţia etică fiind absentă din piesă.

Sau, inversînd raportul cronologic între genul „sursei” şi cel al „operei *de seconde main*”, există cazuri în care primele texte pentru scenă ale autorului, nepublicate în România înainte de 1989 (*Artur, osînditul* nefăcînd excepţie), au oferit pretexte tematice poeziei. De exemplu, poemul *8. Cîteva lămuriri. Întîlniri de o secundă*, din al doilea volum de versuri,[28] propune o atmosferă şi un scenariu asemănător cu cel din piesa scurtă, scrisă în 1978, *Călătorul prin ploaie*,[29] mai optimistă însă, existînd acolo şi o poveste de dragoste.

---

[25] Idem, *Nici nu trebuie să fiţi trist*, în *op. cit.*, p. 78.

[26] Idem, *Artur, osînditul*, în *Teatru. Groapa din tavan*, vol. II, prefaţă de Valentin Silvestru, ed. a II-a, Cartea Românească, Bucureşti, 2007, pp. 89-146.

[27] Idem, *Apa de Havel*, în *Teatru. Păianjenul în rană*, vol. I, prefaţă de Mircea Ghiţulescu, ed. a II-a, Cartea Românească, Bucureşti, 2007, pp. 71-88.

[28] Idem, *8. Cîteva lămuriri. Întîlniri de o secundă*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 15.

[29] Idem, *Călătorul prin ploaie*, în *Teatru. Groapa din tavan*, vol. II, pp. 447-586.

Ecuația intertextuală este întregită de poemul eponim *Călătorul prin ploaie*, oarecum eliptic, ale cărui semnificații se clarifică doar prin raportarea la celelalte două opere menționate aici. Versurile apar incluse tot în cartea secundă, dar în ciclul al doilea, spre deosebire de poezia numerotată, care figurează în cel dintîi.[30]

Nu este singura ocurență pe care Vişniec o dezvoltă ca *triunghi intertextual*. Mai amintesc aici doar firul care leagă piesa *Paparații sau despre cronica unui răsărit de soare avortat*, scrisă inițial în franceză în 1995,[31] şi textele poetice *Automatul de limonadă*[32] şi *De unde atîta poezie*,[33] ceea ce indică faptul că anumite motive continuă să rămînă în laboratorul de idei al autorului ani de-a rîndul. În acest caz, nucleul reluat face dintr-un obiect mecanic, precum un aparat automat de distribuit limonadă, o sursă involuntară de poezie, ceea ce în subtext se traduce şi prin ideea postmodernă că poeticitatea există în lucrurile cele mai puțin susceptibile să o conțină.

În definitiv, predilecția lui Matei Vişniec pentru „intertextualitatea restrînsă" este un indiciu al naturii autoreferențiale, introspective şi voit comprimate a universului ficțional al poetului, care evită expansiunea spațială şi formele centrifugării sau divagației.

Alte referințe culturale din sfera filozofiei, dar care nu au ca finalitate exprimarea unei fascinații livreşti pentru acest domeniu, sînt presărate într-un poem-dialog, nouă punere în

---

[30] Idem, *Călătorul prin ploaie*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 51.

[31] Idem, *Paparații sau despre cronica unui răsărit de soare avortat*, în *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, Litera, Chişinău, 2004, pp. 223-276.

[32] Idem, *Automatul de limonadă*, în *Înțeleptul la ora de ceai*, Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 55.

[33] Idem, *De unde atîta poezie*, în *Poeme ulterioare* (1987-1999), p. 50.

scenă cu frazare specifică, în care cîțiva discipoli ai lui Platon şi maestrul discută prin grădinile Academiei din Atena, ajungînd la ideea că a vorbi despre domeniul gîndirii înseamnă mai întîi de toate a înțelege legătura acestuia cu lumea fizică, pornind – adică – de la datele realității sensibile. Este vorba *Despre lecția de filozofie*, iar maestrul conversează cu Aristotel, Musaios, discipol renumit prin experiențele extatice cărora li s-a consacrat, şi cu Timaios, numele ultimului trimițînd inevitabil la dialogul platonician eponim, textul care a influențat cel mai mult filozofia şi ştiința posterioare şi care a rămas secole de-a rîndul schema principală de gîndire folosită de filozofi pentru a explica realitatea.[34] Personajul Timaios este filozoful originar din Locri, care a aparținut Şcolii pitagoreice (sec. V î. Chr.) şi care ar fi avut legături cu maestrul atenian, chiar dacă nu toți cercetătorii sînt de acord cu acest lucru. Iată încă un caz de *intertextualitate* aşa-zis *derivată*, subterană, apelînd la elemente de conținut implicite, subînțelese.

În astfel de cazuri, relația intertextuală obligă la un anumit efort hermeneutic, întrucît nucleul de sens nu este manifest în simpla aluzie culturală, adică în litera textului, deducția avînd loc în mai mulți paşi succesivi.

Colajul cu efect comic se propune ca altă figură a intertextualității, materialul pe care se exercită mixajul de texte fiind limbajul milităresc, cu comenzi specifice, standardizate şi, totodată, stilul epistolar mediu utilizat în corespondența soldaților cu familiile rămase acasă, stil mai lax şi mai colorat, dar ascultînd şi el de tipare proprii. La ambele, M. Vişniec mizează pe latura amuzantă. Poemul se înfățişează ca farsă şi parodie a gîndirii şi a formelor de expresie clişeizate, modalitate prezentă la toți poeții nucleului central al generației ’80. Procedeul amintește întrucîtva de experimentele avangardei. În urma bricolajului lingvistic, poetul obține

[34] Idem, *Despre lecția de filozofie*, în *La noapte va ninge*, p. 22.

enunțuri în general corecte gramatical, dar care gravitează într-un absurd atenuat de hazul „mecanicii" îmbinărilor, ce amintesc de logica aberantă din Urmuz. Sursele citării – e evident – sînt extraliterare, compensînd livrescul „cu cifru" din textul poetic comentat anterior. Ca în multe alte situații, punerea în pagină a fiecărui vers ține cont de distribuția accentelor, specifică recitării pe scenă, în prezența unui public:

> După o vreme sergentul nu mai are monezi / şi introduce scrisorile necitite ale soldaților / la dreapta / la stînga e vreme frumoasă aici strugurii s-au culcat / pe la noi aviația inamică / e din ce în ce mai scumpă la / picior arm la umăr arm pentru onor înainte / de a naşte / stînga-mprejur îți spun / că bunicul s-a dus / pe loc repaos care / sănătate / v-o doresc / şi / vouă.[35]

*Despre întîmplare* este primul text în versuri în care biografia autorului intră în propria literatură, şi nu oricum, ci la modul ludic, anunțînd, deci, încă de la începuturi o altă afinitate cu poetica generației, chiar dacă poezia scrisă de Vişniec în anii '80 nu-şi fixează în biografism una dintre mizele ei capitale.[36]

Acea agresivitate mascată de un ceremonial de gesturi elegante, care apărea în *Despre Seneca*, se propagă şi-n poemul *Despre duşmanul meu personal*, în care Ion Bogdan Lefter citeşte o „satiră deghizată".[37] Pe de-o parte, falsa recunoaştere sau, schimbînd unghiul, teama de consacrare şi stagnare par a fi motivele propuse prin antifrază, unul dintre tropii preferați ai autorului. Variația intră în tiparele metapoeziei, dar e „regizată" ca scenă scurtă dintr-un potențial text dramatic:

---

[35] Idem, *Despre corespondența soldaților*, în *op. cit.*, pp. 18-19.
[36] Idem, *Despre întîmplare*, în *op. cit.*, p. 27.
[37] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, p. 389.

Eu şi cu fratele meu / ne plimbăm pe aleile egale ale parcului / duşmanul meu personal trece zîmbind / pe lîngă noi / cu pălăria ridicată / […] / vestea s-a răspîndit în oraş / şi locuitorii s-au şi aşezat de-o parte şi de alta / şi ne aşteaptă cu pălăriile ridicate / iar de undeva, din faţă / se aud deja sunetele grele / ale cioplitorilor de statui.[38]

Tema raportului tensionat dintre poet şi putere, centrală în cadrul mai larg a ceea ce se poate delimita ca filon etic-politic în literatura lui Matei Vişniec, e relansată în ciclul al doilea. În *Voi ieşi să-mi cumpăr un ziar* se comunică la modul direct fronda manifestă faţă de psihoza autorităţii de a controla orice gest. Titlul revendică tocmai nevoia acută de normalitate socială a individului, temă prezentă pe spaţii largi în poetica generaţiei, dar expusă aici de Matei Vişniec cu un aplomb periculos de ferm.

Pe un ton aparent neparticipativ, sînt enumerate o serie de comportamente „deviante" pe care ceilalţi i le atribuie poetului, reluînd, în fond, la scară micro, presupoziţii similare celor alimentate de spaima patologică a dictaturilor de puterea subversivă a intelectualului, asimilat aprioric cu un redutabil inamic public, în orice moment şi pentru orice împrejurare, de la cele mai rebele pînă la cele mai inofensive şi banale:

De cîteva zile sînt căutat / prin toate gările planetei / s-a răspîndit zvonul că sînt pe cale să mă întorc / şi să preiau conducerea muzeului municipal / [...] / se svoneşte că toate cărţile / au povestit de fapt, pe ascuns, viaţa mea / şi că orice trecător / care ţine mîinile în buzunare / ar fi luat deja legătura / cu mine.[39]

Poetul îşi ia în final libertatea de a ridiculiza această instanţă impersonală, dar omniprezentă din text (autoritatea), cu aceeaşi distanţă imperturbabilă, tăioasă pe dedesubt,

[38] Matei Vişniec, *Despre duşmanul meu personal*, în *La noapte va ninge*, p. 17.
[39] Idem, *Voi ieşi să-mi cumpăr un ziar*, în *op. cit.*, p. 36.

comic-cinică, specifică acelei stranietăți seducătoare din poemele sale. Astfel, poanta finală, amintind de procedeele discreditării şi ale farsei din estetica bahtiniană a carnavalului, dar şi de o anumită tehnică a reducerii la absurd a situațiilor, lasă să se degaje în planul secund (de adîncime) o doză de tensiune lirică abil „deghizată": „eu însumi sînt întrebat / dacă nu m-am văzut pe mine însumi / nu, răspund eu / şi trec liniştit spre muzeu / trăgînd un tun după mine".[40]

Din corpusul rezervat tematicii etic-politice, poemul anterior poate fi asociat cu autoportretul din *Autoapologie*, titlu doar aparent înşelător, căci, dacă în versurile inițiale pare contrazis de un eu liric gata să accepte cu o modestie jucată toate zvonurile care circulă pe seama sa, bune sau rele, acelaşi element paratextual e confirmat apoi, odată cu descrierea jumătății rebele a propriei naturi, nonconformiste şi chiar apăsat răzvrătite în sens etic-civic. Părînd a fi preocupat de această latură a personalității, de fapt poetul dorește s-o pună în evidență:

> Cealaltă parte pornește pe străzi / [...] / Scrie cuvinte grele pe gardurile proprietarilor / Culege reviste porno din fața agenților de mercenari / Îşi face de cap deci prin toate oraşele asediate / Îşi pune semnătura pe toate cărțile / Care sînt arse în acea zi în piața publică.[41]

Alte două mini-„piese" în versuri reiau cu variații interesante conflictul poet-rege, şi el recurent: *Oraşul va fi plin de flori*,[42] unde suveranul rămîne emblema unei puteri discreționare nefaste, şi *Mergeam amîndoi*,[43] care anticipează, ca şi poemul *Fabulă* din placheta apărută în 2000,[44] un

[40] *Ibid*., p. 37.
[41] Idem, *Autoapologie*, în *op. cit.*, p. 47.
[42] Idem, *Oraşul va fi plin de flori*, în *op. cit.*, p. 55.
[43] Idem, *Mergeam amîndoi*, în *op. cit.*, p. 63.
[44] Idem, *Fabulă*, în *Poeme ulterioare*, p. 24.

simbol emigrat în romanul *Dezordinea preventivă*,[45] şobolanul, topos explicitat pe larg în opera narativă şi modificat astfel încît să reprezinte pervertirea etică şi morală în societatea de masă contemporană. Iată, deci, un „personaj" persistent, care traversează mai multe „scene" ale operei integrale.

Tot în filonul acesta îşi găseşte locul şi dialogul comic, împins pînă la caricatura grotescă dintre rege şi fratele personajului-narator, rezumat în poem de cel din urmă. În decorul unei scene bufe – o sală de baie dintr-o cazarmă militară –, regele vine şi închide robinetele (gest interpretabil în registrul interdicției), ca apoi să-i povestească unuia dintre recruți istoria bizară a unei fotografii proprii executate în mod repetat, ceea ce îl îndeamnă pe cititor să asocieze contextul cu un episod tot la fel de amuzant din cronica politică a vremii: tabloul dictatorului în care fuseseră retuşate detaliile nereuşite ale unui urechi. Datele caracteristice ale personajului-rege le reproduc întocmai pe cele din realitatea nonficțivă care le-a inspirat. Dintre acestea, Vişniec selecționează megalomania şi demagogia. Povestind circumstanțele întîmplării, dictatorul „recită" în fața soldatului inclusiv replicile fotografului oficial, într-o formulă scenică de dialog în dialog. Autorul îi atribuie deci regelui o alură teatrală, care face din el un actant tratat în registru grotesc: „să-ți povestesc cum a fost / spuse regele tocmai intram în cupeu / cînd Fred fotograful oficial îmi zice / la ureche majestate ar fi grozavă o fotografie / aici în fața portierei astfel încît / să poată fi văzute şi trofeele sub roți".[46]

*Omagiu minerilor din '29* are ca referent aparent tot o realitate politică concretă, non-ficțională, indicată denotativ

[45] Idem, *Dezordinea preventivă*, cu o introducere a autorului, Cartea Românească, Bucureşti, 2011.

[46] Idem, *Robinetele curgeau mai departe*, în *La noapte va ninge*, p. 77.

în titlu, şi anume, celebra grevă a minerilor din Lupeni. Dar, probabil, „ţinta" reală este una nenumită, o altă grevă, care mai avea încă rezonanţă la sfîrşitul deceniului, cea din Valea Jiului de la începutul lui august 1977, cea mai amplă mişcare de protest din perioada comunistă. După cruntele reprimări împotriva liderilor mişcării de protest şi după şocul instaurării unui adevărat regim poliţienesc de către forţele de ordine şi de Securitate, ecourile revoltei au continuat să persiste îndelung.

Poezia este o probă de virtuozitate în construirea de simetrii sintactice şi morfologice, care se păstrează pe tot parcursul poemului, fiecare vers fiind identic cu celelalte. La nivelul semnificaţiilor, în toate apare exortaţia absurdă de a vinde un obiect celor care îl posedă deja (de pildă, „oglinzi celor care au oglinzi", „piane celor care au piane" etc.). Devierea are loc în ultimele două versuri, unde contextul nu mai este inocent, căci „produsul" destinat vînzării devine în sens aşa-zicînd metonimic „un glonte roşu, greu şi încăpător".[47] Se sugerează – deci – că acesta va fi folosit încă o dată, dîndu-se ideea unei cantităţi importante, ca şi cea a efectului pe care-l va produce în planul realităţii. Este aici un dozaj studiat cu minuţie între aluzie, deducţie logică, joc cu sintaxa, toate „placate" pe o situaţie istorică funestă. Intenţia este de a calibra mesajul încît acesta să treacă la limita acceptabilităţii pragul cenzurii şi să comunice ceva esenţial cititorului.

Exemple concluzive. În *Funiile pe care de atîta timp*[48] se poate decodifica în subtext una dintre tacticile reprimării, nucleu în jurul căruia dramaturgul Vişniec va dezvolta la începutul anilor '90 una dintre cele mai jucate piese scurte ale sale pe scenele de oriunde, *Voci în lumina orbitoare I*, din culegerea modulară *Teatru descompus* (apărut iniţial la

[47] Idem, *Omagiu minerilor din '29*, în *op. cit.*, p. 56.
[48] Idem, *Funiile pe care de atîta timp*, în *op. cit.*, pp. 82-83.

Paris în 1996).[49] Ca şi-n versiunea dramatică, un individ, aici fratele poetului, este constrîns cu forţa – textual – legat cu funii, ca să pozeze pentru o sută de pictori-călăi. În „modulul" teatral scris în libertatea exilului parizian cadrul opresiv este mult mai explicit indicat în mini-piesă, dar, în schimb, aici, dramatismul situaţiei este accentuat de faptul că printre pictori se numără „naratorul" parabolei, fratele victimei.

În ambele texte autorul reflectează asupra arbitrarietăţii crimei şi asupra perfidiei strategiilor de spălare a creierelor, ce deveniseră practici curent aplicate în Europa de Est de poliţia politică a regimurilor totalitare: „Nu, vă rog, nu / urlă sufocat fratele meu / în timp ce noi, cei o sută de pictori / îi sfîşiem chipul în cele o sută de pînze / nu trebuia, nu, mai şopteşte stins / fratele meu / Cînd, în sfîrşit, portretele sînt gata / retezăm tăcuţi / bucăţile de funie / şi trupul fratelui meu / se rostogoleşte / în groapa comună".[50] Distanţate de aproximativ zece ani, cele două piese de rezistenţă dialoghează fertil într-un raport interesant de „intertextualitate restrînsă", nucleul iniţial poetic, mai aluziv şi parabolic, evoluînd într-o partitură pentru scenă cu un succes enorm, bazat pe un mesaj sarcastic, învestit cu o nouă poeticitate.

În fine, *El ne forţează porţile de bronz* aduce în discuţie un alt tip de constrîngere, specifică sistemelor obsedate de controlul absolut al conştiinţelor libere.[51] Poetul îi mărturiseşte iubitei că locuinţa le e supravegheată de pe trotuarul opus. Clima de suspiciune care paraliza relaţiile interumane, prezenţa invadatoare a „supraveghetorilor" sînt elemente care fac necesare astăzi glose de tip sociologic pentru o interpretare corectă a poeziei de acest tip, cum am observat

[49] Matéi Visniec, *Voix dans la lumière aveuglante*, în *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, pp. 55-64.
[50] Matei Vişniec, *Funiile pe care de atîta timp*, în *La noapte va ninge*, p. 82.
[51] Idem, *El ne forţează porţile de bronz*, în *op. cit.*, p. 92.

şi-n cazul unor poeme sau cicluri ale altor colegi de generație (la Mariana Marin chiar în volume întregi).

Prin urmare, o sursă importantă de inspirație, de „citare" – s-ar putea spune – e pentru Matei Vişniec realitatea politică şi socială a anilor în care scrie aceste poeme, cu întîmplările lor tragice sau grotesc-comice, din care decupează sensuri şi „semne" percutante.

Schimbînd unghiul de vedere tematic, se va nota că nevoia de autenticitate şi de sinceritate a sentimentelor e un alt motiv comun generației '80. Simularea frumuseții interioare şi a tandreței reprezintă o formă de travesti pe care eul poetic o respinge, mărturisindu-i dezinvolt iubitei falsitatea cabotină a propriului comportament, şi-n acelaşi timp, o frică patologică de singurătate. Îndrăgostitul este un actor care-şi repudiază masca. Degajarea tonului lasă să transpară o infuzie discretă de vervă antisentimentală:

> Fată frumoasă, dă-mi voie să-ți spun / O istorie tristă: astăzi m-am prefăcut bun, / tandru şi inteligent / [...] / ți-am spus noapte bună şi ți-am mulțumit / pentru seara minunată pe care mi-ai oferit-o / şi la întoarcere / dintr-o dată drumul m-a înfricoşat / şi am ridicat de jos o piatră / destul de grea / ca să mă pot apăra la nevoie / şi am mers aşa, am mers iubito / şi nu m-a atacat nimeni.[52]

Tot nota antisentimentală definește şi atitudinea partenerului din *Ne vom lua o trăsură* (inclus în ciclul următor),[53] însoțind în aceste versuri intenția de a repudia directețea trăirii, experimentată şi-n poetica lui Mircea Cărtărescu (dar nu numai). Ca-n *Romanță fără muzică* de Minulescu, unde îndrăgostitul visează să presare în pat „buchete de trandafiri şi chiparoasă", eroul liric al lui Vişniec îşi imaginează o mie de trandafiri, cîştigați însă la jocurile mecanice. Decorul

[52] Idem, *Dă-mi voie să-ți spun*, în *op. cit.*, p. 61.
[53] Idem, *Ne vom lua o trăsură*, în *op. cit.*, p. 89.

hibrid, un colaj între recuzita de secol XIX şi contemporaneitate, ca şi tonul expansiv, degajat fac prea puțin verosimil idealul romantic de iubire perorat de protagonist: „şi ne vom lua şi noi o trăsură / din acelea care merg la marginea mării”. Contrastul devine flagrant în ultimele două versuri, în care se afişează o indiferență vădită, accentuat prozaică a personajului masculin, la declarațiile de dragoste poate prea exaltate ale iubitei, anulînd în mod intenționat, chiar ostentativ, crescendoul erotic acumulat între timp: „eu îți voi mîngîia buzele în tăcere / tu vei spune te iubesc te iubesc te iubesc / eu voi privi în jur voi tuşi / voi da drumul la tranzistor”.[54]

De la „deghizarea” sentimentelor la „deturnarea” speciilor şi modelelor literare, se ajunge la un poem precum *Romanță*, din care, în răspăr cu titlul, e absentă orice urmă de emoție. Ritmul sacadat îl pastişează pe cel bacovian, tonul e ritmat şi cantabil, iar recuzita tipică lui Vişniec încheagă un scenariu traversat de acel absurd lipsit de tragic, care reflectă mai degrabă plăcerea ludică şi gustul pentru farsă şi nonconformism din poemele avangardiştilor români: „Ce liniştit, ce liniştit / cădea apoi dintr-un vagon / un domn înalt cu papion / noi renăşteam mai fără rost / şi un soldat nedumerit / înnebunea în post”.[55]

Tot spre imaginarul avangardist conduce şi lectura scrisorii în versuri din ciclul al treilea din *La noapte...*, misivă al cărei titlu, *Dragul meu*, coincide cu formula de adresare din primul vers. La finalul scrisorii-poem, cititorul este salutat, printr-o formulă de asemenea tipică genului epistolar („adio, pe curînd”), de către Toulouse-Lautrec, personaj excentric, pictor al exuberanței din Montmartre şi ilustrator al spectacolelor de la Moulin Rouge, dar şi un pasionat de teatru,

[54] Idem.
[55] Idem, *Romanță*, în *op. cit.*, p. 65.

creator de scenografii şi realizator de programe pentru Théâtre de l'Œuvre.

Poemul constă din întrepătrunderea unor instantanee caleidoscopice. Reprezentările plutesc într-o atmosferă hieratică, în vecinătatea absurdului urmuzian. Decorul fantast cu balerine, asociat invaziei mecanicului, degajă în prima strofă o puternică impresie de contrast, accentuată de eterogenitatea planurilor, care se „înşurubează" imprevizibil unele într-altele: „Balerinele noastre au fost împuşcate în metrou / eu număram tocmai robinetele din încăperi / întregul devenise o discreție a morții / şi ciclopii îşi umpleau cizmele cu noroi".[56]

Tematic, impresia de moarte, la care participă în strofa următoare cea de vid şi aleatoriul suprapunerilor şi centrifugărilor de imagini fragmentare de la nivelul construcției, trimite la biografia artistului, aflată sub semnul dereglării, excesului şi tragediei, la care se face aluzie în versurile din a doua parte a poemului.

Distihul „Şi încă mă zgîrie o pendulă în regiunea interzisă / a bazinului de înot" aduce în pagină un alt element biografic, frust, mai mult decît pitoresc. Toulouse-Lautrec nu numai că a fost îndrăgostit de lumea balerinelor de vodevil şi că a reprezentat pe pînzele lui cele mai faimoase bordele pariziene, dar istoricii de artă povestesc că în anumite perioade, ca să poată lucra mai comod, chiar îşi stabilise atelierul în case de toleranță, atras de acele existențe vulnerabile şi monstruoase ca şi el. Acolo a contactat sifilisul, aventură nefastă cu ecou în versurile abia citate, dacă la lectură se va ignora sintagma „de înot" sau dacă nu se va citi deloc versul secund.

Scrisoarea versificată este vag ireverentă, ca şi opera artistului, iar finalul buf, relaxat întăreşte aspectul de comedie cu nuanțe terifiante, jucată de un actor a cărui existență grotescă de pe scena realului e perpetuu amenințată de

[56] Idem, *Dragul meu*, în *op. cit.*, p. 72.

pierderea sensului: „La culcare am spus atunci şi cei o mie / de soldaţi s-au repezit asupra mea / şi m-au prefăcut într-o saltea / plutitoare, vezi ea m-a salvat apoi de la înec”.[57] Din aceste ultime considerente, portretul lui Toulouse-Lautrec apare întrucîtva afin cu cel al personajului „absurd” din poezia lui Matei Vişniec.

Recuzita avangardei pare a împrumuta acestui poem şi anumite prezenţe şi obiecte asociate năstruşnic, peste care se aşterne o pînză vag suprarealistă: un galon găsit într-o sticlă de sifon, hamacuri electrice, soldaţi cu paraşute. Agresivitatea gratuită, simptom al tulburării grave în ordinea realului, e practicată în descendenţă avangardistă de colecţionarii de piane care tîrăsc „uriaşele mecanisme” prin tot oraşul în *Noi, colecţionarii*.[58] În alte versuri, apar păsări vorbitoare, iluzionişti, somnambuli, călăreţi, balerine şi o întreagă figuraţie spectaculară, descinzînd şi ea din arena de circ a imaginarului avangardist.

Poetul postmodern cunoaşte perfect limitele demersului său, astfel că *Nimeni nu va scrie un singur rînd* poate fi interpretat mai întîi ca ironizare a propriului univers imaginar, care se întinde pe spaţiul unui oraş, anticipînd, deci, viziunea din volumul al doilea, cu atît mai mult cu cît unul dintre personajele lirice pare contrariat o clipă de o undă de neîncredere în bătăliile reiterate şi revoltele exprimate în cuprinsul cărţii.

În plan stilistic-critic, versurile semnalează conştiinţa lucidă a riscului repetării: „M-am plictisit de cînd / ne tot învîrtim prin oraşul acesta violet / spune tata cu oarecare tristeţe / în curînd nimeni nu ne va lua / în seamă şi nimeni nu va mai scrie / un singur rînd în ziarul local”.[59] Dar „lupta cu oraşul” şi cu poezia vor continua, cum o anunţă şi titlul

[57] *Ibid*., p. 73.
[58] Idem, *Noi, colecţionarii*, în *op. cit.*, p. 74.
[59] Idem, *Nimeni nu va scrie un singur rînd*, în *op. cit.*, p. 80.

eponim al ciclului secund din volumul următor. Ba chiar se poate observa că *La noapte...* se încheie cu *Un drum îngust neted*, adică cu o doză tonică şi şarmantă de autoironie, după ce tot parcursul poemului îl înfăţişase pe cel care spune în versuri „eu" ca pe un personaj irezistibil, epatînd pe oricine ca un star, în nota de farsă care îi stă atît de bine autorului: „Treceam pe stradă cu mîinile în buzunare / fluieram aveam o floare în gură o femeie / leşina în preajma mea bărbaţii se dădeau / la o parte maşinile se opreau / [...] / în urma mea rămînea un drum îngust lung neted / despre mine n-aş vrea să credeţi cine ştie ce".[60]

*La noapte...* marchează căutarea formulei personale, care se profilează deja cu precizie în multe dintre poeme, ajungînd la cristalizarea deplină în *Oraşul cu un singur locuitor*, unde poetul alege dintr-o pluralitate de soluţii una predilectă din punct de vedere tematic, şi alta, derivînd din aceasta, cu valenţe metapoetice. Aparţin încă etapei iniţiale, de atelier, experimentul ludic cu rol de pretext compoziţional, precum în cîteva „partituri" comentate de Ion Bogdan Lefter.[61]

În altele, în schimb, ies la iveală trimiteri intertextuale care vizează deja din acest volum distanţarea ironică de anumite modele. Acelaşi critic crede că poezia lui Vişniec prezintă afinităţi cu aceea a lui Emil Brumaru şi Nicolae Prelipceanu. Cît priveşte cele cîteva sugestii venind din literatura interbelică, în afara comentariilor punctuale care-i viza anterior pe Bacovia şi Minulescu, se mai pot nota ecouri fugare la sonorităţi barbiene în *Balada plutitorului*, nereluată de pildă în antologia de la Paralela 45 din 2004, citată anterior, şi nici în ediţia Cartier din 2011.[62]

Dintre criticii care s-au aplecat asupra aspectelor intertextuale, Nicolae Manolescu a avansat ipoteza unor afinităţi

---

[60] Idem, *Un drum îngust neted*, în *op. cit.*, p. 94.
[61] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, p. 391.
[62] Matei Vişniec, *Opera poetică*, vol. I, Cartier, Bucureşti, 2011.

pentru poezia lui Marin Sorescu, argumentîndu-şi poziţia cu ajutorul a patru elemente care ar fi trecut şi-n formula lui Vişniec din anii ’80: „Soresciene nu sînt atît motivele [...], cît amestecul de seriozitate şi de farsă, aspectul de badinaj al versurilor, enormităţile strecurate abil în mijlocul locurilor comune, anumite *trouvailles*-uri sau poante poetice”.[63] Diferenţa specifică rezidă – o afirmă criticul – în natura temperamentului rezervat, „fundamental melancolic”, care imprimă poeziei lui Vişniec o notă mai degrabă gravă, decît ludică. Să nu pierdem totuşi din vedere că tonul este şi el un efect al „punerii în scenă”, mai mult decît expresia directă a interiorităţii.

Alţi critici au sesizat influenţa lui Nichita Stănescu, pe care Vişniec chiar a recunoscut-o, dar subordonînd-o unei accepţii precise cu privire la conceptul de model literar, care, în fond, este proprie întregii generaţii. În sinteză, autorul susţine că raportarea la un tipar ales este fertilă doar dacă ea provoacă o reacţie de netă transgresare estetică a acestuia. Mai mult, împingînd mai departe reflecţia, poetul subliniază apăsat că diferenţierea trebuie să se afirme cu suficientă vigoare încît textul secund să „nu mai trădeze nici un punct comun cu modelul”:

> Numai în măsura în care creaţia care se revendică din model *nu mai trădează nici un punct comun cu modelul*, depărtîndu-se aşadar din punct de vedere estetic de model, relaţia model-creaţie a funcţionat normal. Depăşirea modelului, prin reacţie constructivă la ceea ce reprezintă el ca achiziţie estetică, este sensul real al raportării la model.[64]

---

[63] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*…, vol. I, *Poezia*, p. 375.

[64] Matei Vişniec, „Poezia într-o lume normală”, în Gheorghe Crăciun (îngrijit de), *Competiţia continuă. Generaţia ’80 în texte teoretice*, p. 192. Evidenţierea în caractere cursive îi aparţine autorului.

Exemplificîndu-şi afirmaţia cu referire la reperul oferit de Nichita Stănescu, unul dintre cele adoptate de generaţia sa, Vişniec apreciază în mod pertinent că poezia optzecistă „nu mai conţine nimic fibros din *poietica* acestuia", întrucît „filozofia scriiturii pe care a gîndit-o Nichita a fost topită într-un sens bun într-o nouă poietică". În concluzie, scrie autorul, „Nichita este un model numai în măsura în care obligă la altceva".[65]

Înrîurirea stănesciană nu trebuie însă exagerată, întrucît – coerent şi cu teoria autorului – aceasta nu se vădeşte determinantă în propria poezie, cum de altfel, la o evaluare atentă, nici o alta nu se demonstrează ca definitorie. Privind opera în ansamblu, capacitatea de asimilare şi, în alte cazuri, lipsa oricărei nevoi de modele dovedesc deplina maturitate şi individualitatea marcată a acestei poetici.

În prezenţa sau în absenţa ecourilor modelatoare, rămîne remarcabilă forţa imaginativă a tînărului poet de atunci, care-şi construieşte încă din cartea de debut un univers extrem de personal şi care l-a singularizat fără doar şi poate în ansamblul excepţionalei generaţii '80. Tot în această etapă se remarcă şi cîteva trăsături comune poeticii postmoderne care se va consolida în anii următori: ironia relativizantă şi alte figuri ale literaturii de grad secund (parodia şi pastişa, recursul la tehnici complexe ale intertextualităţii), tonul relaxat, conversaţional sau colocvial, narativitatea şi prozaicul, antisentimentalismul şi implicita „deghizare" a eului.

## V.3. *Performance*-uri şi cvartete intertextuale, ceremonial şi „parodie serioasă": alte simulacre ale normalităţii în utopia de o zi din *Oraşul cu un singur locuitor*

În volumul secund de versuri, apărut în 1982, Matei Vişniec selectează din recuzita mai amplă a cărţii anterioare

[65] Idem.

coordonatele acelui teritoriu imaginar cu totul original, încredinţîndu-le spre „folosire” unui personaj-narator şi extinzînd procedeul parabolei, pentru a dezvolta utopia de o zi a „oraşului cu un singur locuitor”. Procedînd astfel, autorul îşi adjudecă drepturi depline asupra paternităţii acestui topos, pe care-l explorează în incursiuni ample, minuţioase, în cicluri întregi şi subcicluri, cu variaţii şi nuanţe de atmosferă, decor, regie, care-i afirmă şi mai apăsat marca inconfundabilă a propriei poetici în ansamblul generaţiei ’80.

Această individualitate ţine aici de capacitatea de a crea un univers ficţional coerent, guvernat de-o forţă singulară de a proiecta în imaginar, „punîndu-şi în scenă” propriul eu cu mijloacele specifice regiei de teatru şi ceremonialului de tip *performance*, cum o anticipam în capitolul introductiv. Originalitatea covîrşitoare a demersului din *Oraşul cu un singur locuitor* este rezultatul fantazării, al plăsmuirii de spectacole imaginare, operaţie asimilată însă unei motivaţii existenţiale, ca şi-n cazul celorlalte cărţi de versuri ale autorului.

Despre atmosfera din *Oraşul...* Nicolae Manolescu remarca cu fineţe calitatea ei asemănătoare picturii metafizice a lui De Chirico şi totodată imaginarului pînzelor suprarealiste. „Anxietatea surdă, mai mult tristă decît apăsătoare”,[66] misterul, stranietatea geometriilor precise, plasate în cadre ce includ obiecte sau imagini neliniştitoare, aterizate parcă din altă dimensiune în tablou, sînt puncte de referinţă cît se poate de potrivite şi pentru poemele lui Vişniec. Lumea acestuia este recognoscibilă în elementele cotidianităţii banale, dar „scenariul” în care sînt „distribuite” aproape în fiecare poem le conferă o funcţie ceremonială, rituală, profund impregnată de substanţă dramatică, scenică. O altă componentă a atmosferei provine din introducerea în text a unor elemente şi trimiteri culturale care ţin de reflecţia filozofică,

[66] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică...*, vol. I, *Poezia*, pp. 377-378.

de acel tip de livresc specific formației intelectuale a autorului, epurate însă de orice urmă de ariditate care să altereze fluxul liric, emotiv al versurilor.

Suspendarea reflecției şi notația calmă, imperturbabilă instaurează un lirism al reveriei vag abstracte, al imaginației care secretă perpetuu viziuni subsumabile unei precise poetici a teatrului. Manipularea mijloacelor este şi ea superioară.

Principiul lumii geometrizate din pictura lui De Chirico se exprimă la Vişniec în „regizarea" minuțioasă a structurii volumului, tot ternară. Primul ciclu, *Oraşul cu un singur locuitor*, format din unsprezece „secvențe" numerotate, purtînd titluri de obicei duble – la care trebuie adăugate alte două subcicluri, unul dedicat alter egoului Leukodemos (*Oraşul cu un singur locuitor. Continuare. Întîmplări cu Leukodemos*), iar celălalt iubitei Makta (*Apariția Maktei. Cîteva întîmplări cu preafrumoasa Makta*, şi acestea numeroate) –, e urmat de grupajul *Lupta cu oraşul. Visul poetului înainte de a redeveni cal*. Al treilea ciclu, *Descrierea poemului*, propune un alt tip de scriitură, metapoezia, dar aici „decorul" urbei explorate în mod sistematic se schimbă. Coerența şi coeziunea acestei lumi trezeşte în mintea cititorului ipoteza că sumarul cărții este alcătuit din *piese* ale unui *poem-mozaic* de lungi dimensiuni.

Prin urmare, conştient că universul său stă sub semnul fantasmei, poetul îşi plasează utopia, nu fără complicitate ironică, într-o construcție riguroasă, încît poeziile astfel ordonate şi intitulate să pară serioase şi solide capitole de roman. Strategiile simulării şi „deghizării" funcționează şi-n această carte la toate nivelele.

Versurile din *Oraşul cu un singur locuitor* îi vor inspira lui Vişniec piesa scurtă *Vagabondul*,[67] din volumul *Teatru des-*

[67] Matei Vişniec, *Vagabondul*, în *Teatru descompus sau Omul-ladă-de-gunoi*, inclus în *Omul din cerc. Antologie de teatru*

*compus*, grupajul de „module" teatrale scris direct în franceză, posterior producției poetice cu aproximativ zece ani. Același scenariu obsesiv devine una dintre tramele paralele din „romanul caleidoscop" (M. Vișniec) mai recent, *Negustorul de începuturi de roman* (2013). Autorul confirmă astfel o predilecție certă pentru așa-zise *triunghiuri intertextuale* în interiorul propriei opere, sau pentru *arpegiul „intertextualității restrînse"*. Există, deci, aici un raport de intertextualitate extins la trei genuri literare distincte și care dă ocazia unor „dialoguri" inedite între cele trei variații la temă.

Revenind la scenariul în versuri din *Oraşul*..., să notăm că deja primul poem, *1. Masa de prînz. Misteriul acestei lumi*, prezintă o figurație stranie și un personaj funest, cinic, dar și alienat în același timp („în urechea voastră / acolo rîd de zilele și întîmplările voastre").[68] Forma „misteriul" din titlu apare astfel indicată doar în ediția originală, subliniind ludic, încă o dată, bizareria acelei lumi. În „modulul" teatral, reluarea comportă și rescrierea, căci aflăm din capul locului că locuitorul a rămas singur, după o noapte în care toți ceilalți locatari părăsiseră în grabă strania urbe. Același va fi punctul zero al tramei şi-n roman, unde – în mod şi mai explicit – protagonistul se simte victima unei farse sinistre a tuturor împotriva sa, a unei adevărate agresiuni tacite a acestora. Toate gesturile și acțiunile pe care le va face protagonistul nu vor fi altceva decît strategii menite să-i alimenteze iluzia normalității.

În primul poem, în schimb, singurul locuitor din Euforia pare a trăi din plin voluptatea singurătății. Frica atroce de solitudine din versiunile scenică și, respectiv, în proză nu există în versuri, unde personajul se abandonează inițial cu o

---

*scurt 1977-2010*, cu o prefață și cu o „Notă" a autorului, Paralela 45, Pitești, 2012, pp. 168-174.

[68] Idem, *1. Masa de prînz. Misteriul acestei lumi*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 7.

anume încîntare în liniştea nesfîrşită a tărîmului imaginar. Accesul în poveste al cititorului este pregătit încă din prima strofă de un avertisment cu privire la stranietatea tulburătoare şi la misterul toposului imaginar din centrul ei. Primul pas în universul acesta fictiv este întîmpinat cu o interdicție care să descurajeze eventualii temerari: „Sînt singurul locuitor al oraşului / nu vă sfătuiesc să luați masa cu mine / v-aş putea întreba de unde veniți, unde mergeți / şi de ce misterul acestei lumi / iese prin porii lumii / ca o boală de piele”.[69] B. Crețu crede că în scenarii de acest tip „poetul începe să devină conştient de fragilitatea tertipurilor sale de a eluda profunda izolare a cărei victimă este”, ceea ce – susține comentatorul – îl transformă în „prizonierul propriei utopii”.[70]

Cartea propune, aşa cum observă Ion Negoițescu, o meditație asupra utopiei,[71] iar luciditatea privirii celui care o explorează în propria scriitură ajunge inevitabil să descopere eşecul unei atare iluzii. Semnele degradării oraşului transformă treptat viziunea utopică într-un topos al antiutopiei. Himera „locuirii” (nu doar în sens propriu) a unui astfel de spațiu poate rezista doar o singură zi, îi declară „ultimului turist posibil” personajul-narator, sublim prizonier al ținutului fantasmatic. Mirajul de o clipă al insularității pe un tărîm ce pare miraculos (ca-n orice utopie) se spulberă însă curînd. Dimensiunile spațiale se aplatizează în urma unei prăbuşiri tăcute, secrete: „e foarte greu de crezut, spune / înțeleptul către turist / dar într-o singură noapte întunericul / a turtit toate casele, toți arborii, / dimineața oraşul era întins ca o tobă // ştiu că n-o să credeți, spune / înțeleptul către turist / dar a fost cel mai frumos oraş, ultimul oraş posibil / în el am locuit eu, o singură zi, / a fost /

---

[69] Idem.

[70] Bogdan Crețu, *Matei Vişniec – un optzecist atipic*, p. 87.

[71] Ion Negoițescu, cap. „Matei Vişniec – poet şi dramaturg”, în *Scriitori contemporani*, p. 468.

oraşul locuit o singură zi, vi se pare / că există ceva mai profund şi mai înălţător?”.[72]

Preciziei cu care poetul numerotează textele îi corespunde în plan tematic încercarea personajului de a lua în stăpînire şi de a controla oraşul: „Dimineața mă trezesc înfricoşat / alerg în turnul municipal şi de acolo / număr casele străzile pustii, arborii negri, tremurători / toate / sînt la locul lor”.[73] În versiunea dramatică, precum şi-n cea în proză, una dintre primele inițiative ale locuitorului „euforic”, adică din Euforia (distanța ludică a autorului se comunică în text şi prin acest artificiu toponomastic), a fost să strîngă şi să claseze obiectele de pe străzi pe categorii.[74]

Tot din al doilea poem se deduce că starea de absurd deja instituită şi acceptată de rezidentul singur îi amenință seninătatea inițială, obligîndu-l să *distribuie simulacrele normalității pe care şi le construieşte într-o neîntreruptă „punere în scenă” a propriei existențe, cu scenografie şi regie atent lucrate*: „Sînt singur, înconjurat de aerul toamnei, / prin fața gurilor de aer trec, / zîmbesc, fluier, / încerc să par nepăsător şi puternic”.[75]

De aceea, *logica regizorală a costumării şi a ceremonialului* corespunde unei strategii de dominare – la modul simbolic – a acestui univers şi a propriei vulnerabilități, prin iluzia participării la un spectacol reiterat perpetuu, care să „îmblînzească” şi *să estetizeze realitatea,* dînd iluzia identității

---

[72] Matei Vişniec, *11. Ultimul turist posibil*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 18.

[73] Idem, *2. Rondul de zi. Numărarea caselor. Plimbările de seară*, în *op. cit.*, p. 8.

[74] Idem, *Vagabondul*, în *Teatru descompus sau Omul-ladă-de-gunoi*, inclus în *Omul din cerc. Antologie de teatru scurt 1977-2010*, p. 171.

[75] Idem, *2. Rondul de zi. Numărarea caselor. Plimbările de seară*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 8.

plurale, ireductibile la cifra unu: „La ora opt îmbrac uniforma cu dungi aurii / şi-mi încep rondul prin piaţa pustie”. Seara îşi schimbă costumaţia, căci şi discursul pantomimic al actelor personajului se modifică, el preschimbîndu-se din „sever păzitor” în trecător pasionat de exerciţiul reflexiv: „dar iată şi ora cinei: ziua mea s-a sfîrşit / îmi voi pune mantaua de seară, şi fără îndoială, jobenul înalt / şi tot pe acolo pe unde în timpul zilei am fost un sever păzitor / voi face acum o lungă plimbare / plină de gînduri interesante”.[76]

Spre deosebire de lumea din versuri, nici în roman şi nici în „modulul” teatral nu se menţine recuzita ceremonialului şi a ritualului elegant cu costumaţie de scenă, indispensabilă alimentării iluziei că protagonistul participă la o altă ordine, chiar artificial construită – a spectacolului – care să se suprapună peste golul din realitate.

În al treilea poem, se profilează ideea că acest cosmos este ameninţat de o topire lentă, ireversibilă, ca într-o viziune halucinatorie, onirică, precum cea a ceasurilor daliniene, iar zgura din urma topirii incendiază fiinţa locuitorului solitar: „Sînt zile în care liniştea imaginează mari suprafeţe de timp / şi casele încep să se topească încet, visător / pereţii devin mari depozite de aluat / de pe epoleţii lor grinzile fierbinţi mi se varsă în creştet”. De aceea, singurele acţiuni compensatorii care pot avea loc sînt orientate în sens ludic, în regim imaginar. Personajul derapează comic „pe dîrele unsuroase de asfalt”: „şi dau indicaţii stricte toboşarilor din vitrine – / tot ce poate fi salvat să ia poziţie de drepţi”.[77] Locatarul unic s-a obişnuit deja să considere normală anomalia înconjurătoare, tinzînd să-i inducă şi cititorului această percepţie. Poemele au uneori structura unor monologuri, iar alteori sînt combinate cu replici dialogate, scenice.

[76] Idem.
[77] *Ibid.*, p. 9.

Cum observă şi Nicolae Manolescu, în aceste spectacole, „false evenimente”, personajele au gesturi de marionete. Pregătirile scenice nu declanşează însă un spectacol care să aducă bucuria miraculoasă a energiei eliberate prin joc: „Impresia cea mai puternică ce se naşte din aceste viziuni este aceea de simulare. [...]. Tema adevărată a acestei poezii este aceea a aşteptării în vederea căreia se organizează întreaga gală”.[78]

Cum notam la început, înseşi titlurile sînt „deghizate”, aşa cum personajul e un simulator, un actor. De pildă, fiecare dintre părțile titlului din al doilea poem, *2. Rondul de zi. Numărarea caselor. Plimbările de seară*, descriind parabola unei zile în oraşul Euforia, poate deveni un titlu de nuvelă sau de roman. Narativitatea, prozaicul deja prezente în prima parte a volumului se accentuează în ultimele cicluri.

În micro-romanul „oraşului cu un singur locuitor” din *Negustorul de începuturi...*, motivele incluse deja în textul teatral apar dezvoltate pînă la consecințele extreme, închizînd parabola potențialităților ficționale pe tema dată. În mini-piesă, numele locatarilor din imobilul unde locuieşte personajul singur sînt diferite față de cele din mini-roman, în schimb atmosfera haotică, de sfîrşit de lume cu un singur supraviețuitor, se compune din aceeaşi „scenografie” de obiecte împrăştiate, părăsite în fugă.

Absurdul domină ca şi acolo la fiecare pas, căci personajul îşi propune să-şi continue cu obstinație viața normală de dinainte de dispariția celorlalți locatari ai oraşului, la birou ca şi acasă, perpetuînd gesturi mecanice hilare şi obişnuințe de individ social la care nu are curajul să renunțe: îşi scrie scrisori pe care tot el le strecoară în cutia poştală personală, îşi vizitează mama absentă la fiecare două săptămîni, citeşte în fiecare dimineață un ziar din anii trecuți din colecția stocată în biblioteca oraşului etc.

[78] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică...*, vol. I, *Poezia*, pp. 378-379.

În apocalipsul stranietății instaurate în mini-roman, personajul îşi multiplică alienarea încercînd să-şi satisfacă mai vechea curiozitate de a cunoaşte secretele oraşului: intră nestingherit prin locuințele superiorilor, ale duşmanilor, prin toate instituțiile vitale ale urbei, citeşte corespondența privată a celorlalți, răscoleşte prin valize, sertare, cutii, încercînd multă vreme să păstreze un anumit spirit de continuitate cu trecutul şi cu el însuşi. În plan stilistic, voința acestei continuități artificiale se reflectă în simetrii sintactice, care potențează spectralitatea anomaliei.

În poem, în schimb, legăturile cu mediul social apar drastic reduse. Universul se circumscrie centripet la infinitezimalul unității, timpul este comprimat la o secundă, simetric, percepția spațiului e limitată la dimensiunea unui singur pas, toate acestea proiectîndu-se în imagini ale singurătății absolute şi fragilității interioare, transpuse în spectacol, mai precis într-un *one man show* de excelentă calitate dramatică, ce ocupă întregul ciclu inițial al cărții: „în oraşul cu un singur locuitor / timpul are o singură secundă / ochiul meu vede o singură dată / urechea mea ascultă un singur sunet / [...] / în serile ploioase moartea mea se naşte, / ruşinată, din capul mirat al cifrei unu”.[79] Captiv în universul care tinde să devină punctiform, e inevitabil ca personajul să nu fie bîntuit fie şi pentru o clipă de sentimentul morții, proiecția călătoriei din final avînd sensul unei potențiale eliberări din această lume prea strîmtă.

E, deci, firesc ca Ion Bogdan Lefter să compare poetica singurătății din Vişniec cu cea bacoviană şi să aducă pe un teren comun de discuție ceea ce Ion Pop a analizat în opera poetului interbelic drept „procedeul generalizării singularului ca modalitate de întărire a sentimentului singurătății

[79] Matei Vişniec, *5. Plimbări prin fața secundei. Dorința de a călători*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 11.

absolute”.[80] Este şi o dovadă ulterioară că poezia lui M. Vişniec continuă direcţia Ivănescu-Bacovia-Eminescu.

Prin urmare, spre deosebire de universul lui Mircea Cărtărescu, fascinat de expansiunea scenariilor proiectate oniric la nivel planetar şi de ecloziunea lumilor din lumi aflate în perpetuă metamorfoză, cel al lui Vişniec, interiorizat pînă la nevroză de către un personaj introvertit, costumat în actor, de un „înţelept” intransigent, sedus de demonul speculaţiei, care sondează neîncetat limitele inacceptabile din unghi moral, etic şi politic ale propriei existenţe, tinde să se resoarbă spre esenţa Big Bang-ului, dizolvat la modul propriu de absurd şi decădere.

Similar cu situaţia din poem şi piesă, şi-n textul în proză se fac simţite simptomele alienării şi ale dorinţei de autodistrugere: în cursul plimbărilor prin oraş, personajul sparge vitrine, condamnă la moarte şi întemniţează opere de artă care-i displac şi, prin alte gesturi, tinde să-şi consacre un adevărat cult al personalităţii, dedîndu-se la tot felul de acte absurde: de exemplu, îşi celebrează fastuos aniversările singurătăţii. Tot din spaimă de singurătate înşiră oglinzi de o parte şi de alta a străzilor, care să-i creeze iluzia prezenţei celorlalţi.

Textul dramatic se încheie cu imaginea protagonistului, care a ales să nu mai locuiască în casa proprie, ci prin gări, pe sub poduri, unde a început să cerşească, iar în ciuda oraşului nemilos de gol, în fiecare dimineaţă îşi găseşte pălăria aşezată la picioare plină de monezi. În micro-roman, autorul dilată scenele, adăugînd detalii evenimenţiale şi situaţii noi, dar şi o dimensiune reflexiv-angoasată mult mai marcată cu referire la identitatea personajului, care-l umanizează. De pildă, multe întrebări au ca subiect problema normalităţii, absentă din universul său opresiv. Astfel, recurge la artificiul invenţiei unui personaj secundar, „Vocea interioară” – de

[80] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985*… , p. 392.

fapt – a locuitorului însuşi, singura parteneră de dialog neîntrerupt, căreia în textul în versuri îi corespunde compania cîinelui Leukodemos, alter ego al autorului, asupra căruia voi reveni.

Precum într-o piesă de teatru, protagonistul începe să-şi pună în scenă şi să joace efectiv roluri, sentimente: plăcerea de a lua ceai, încîntarea de a îngriji parcul, bucuria de a vizita instituţii publice etc. La fel se întîmplă şi-n poezia lui Matei Vişniec. Inclusiv ideea de dedublare prin intermediul Vocii conduce către o viziune dramatică, prezentă – cum am spus – şi-n roman.

Diferit de finalul din mini-piesa *Vagabondul*, în micro-roman locatarul singur cade pradă delirului, se declară rege, proclamînd o Constituţie represivă, după model absolutist, iar după o luare în posesie grotescă a oraşului, la limita alienării totale, ajunge să-şi dorească „condamnarea la moarte" a ... propriilor facultăţi mentale.

Printr-un demers la graniţa dintre metatextualitate şi intertextualitate, acelaşi personaj îşi stabileşte o listă de activităţi posibile dintre care una, în aparenţă „inocentă", consistă în a (auto)indica explicit autorul şi modelul literar – postmodernismul – al romanului-cadru *Negustorul*…: „Să-şi completeze cultura generală. Proust. Faulkner. Thomas Mann. *Să se iniţieze puţin în romanul postmodern. Vişniec*".[81]

În fine, adaug cîteva ultime consideraţii care privesc firul narativ al poveştii despre „oraşul cu un singur locuitor" din versiunea în proză, utile pentru înţelegerea plasării acestei trame în compoziţia romanului propriu-zis.

Să privim cu atenţie două metatexte cu funcţie de *mise en abyme* a cărţii ca şi a micro-romanului. Există într-una dintre scrisorile lui Bernard către Guy Courtois (experţii în înce-

[81] Matei Vişniec, *Negustorul de începuturi de roman*, p. 241. Sublinierea îmi aparţine.

puturi de romane ai Agenției Literare Courtois de la librăria Verdeau din Paris), reproduse în text, un prim rezumat-raport despre scrierea în proză a personajului din oraşul atît de special, exprimînd unilateral punctul de vedere al semnatarului misivei. Agenția Literară îi cerea Domnului M (scriitor şi narator în *Negustorul de începuturi*...) să redacteze chiar în librăria lor fragmente de literatură, ca profesioniştii menționați mai sus să-i poată cunoaşte stilul şi tipul de scriitură. Domnul M aştepta de la Agenție fraza de început pentru capodopera sa viitoare, care să-l propulseze printre premianții Nobel şi printre valorile universal recunoscute.

Părerea lui Bernard despre mostra textuală este una moderat pozitivă, deşi acesta se arată sceptic în privința posibilităților de a continua fecund un astfel de text.[82] E posibil ca personajul să preia aici o impresie a autorului real, care, chiar e plauzibil să creadă că nu avem de-a face cu un subiect de natură să poată fi dezvoltat într-o construcție literară de mari dimensiuni. După toate regulile scriiturii postmoderne, Matei Vişniec îşi disimulează propriile intenții în vocea „eroilor" săi, scriind nu numai o operă care-şi conține regulile, astfel expuse la vedere, dar, ca un postmodern care nu se dezminte, îşi exercită controlul asupra textului aflat în acel pasaj încă în curs de a fi redactat.

Luăm act de această precizare auctorială, formulată în registru (auto)ironic şi (auto)parodic, considerînd acest fir narativ desprins din *Negustorul de începuturi* un micro-roman sau un roman comprimat, nu doar un prolog pentru o desfăşurare narativă ulterioară. Avem, deci, o *mise en abyme*, prima, referitoare la această tramă, una dintr-o pluralitate în stadii diferite de derulare narativă în *Negustorul*...

Totuşi, autorul nu se comportă la fel cu toate celelalte crochiuri de roman, cu alte cuvinte, pe acelea nu le comen-

[82] *Ibid.*, p. 121.

tează. Excepția pe care şi-o permite față de acest „segment" al cărții e justificată de ampla paranteză metatextuală pe care acesta i-o prilejuieşte („ingredient" aproape indispensabil oricărei opere canonice postmoderne) şi de potențialul de originalitate tematică şi intertextuală pe care-l conține.

Al doilea comentariu autoreflexiv plasat în acelaşi nucleu despre „oraşul cu un singur locuitor" vine din partea lui Bernard şi pune în evidență – în cheie ironic-parodică – plusurile şi minusurile stilistice şi compoziționale ale textului. Le amintesc, întrucît în unele dintre ele citim repere critice pertinente, din nou, unde părerile emise se pot suprapune parțial cu cele ale autorului real: romancierul posedă remarcabile capacități de a povesti şi absorbi „întîmplări", iar opțiunea pentru elipsă ca modalitate de construcție, variabilitatea unghiului de observație în spațiul unei poveşti sînt de notat între calitățile scriiturii. În rest, Bernard se revelă un *comentator cîrcotaş*, întrucît ceea ce indică el ca lipsuri e indubitabil că nu se susține la o analiză chiar mai puțin aprofundată.

Desigur, fac deliciul lecturii, salvînd-o de ariditatea „tehnică", unele afirmații amuzante, chiar comice şi acele critici prea apăsate, atribuite lui Bernard, de natură să minimalizeze figura şi statutul scriitorului postmodern, o entitate prin excelență autoironică şi ludică. Evident că nu tot ce spune personajul este creditabil (cartea întreagă se doreşte o comedie a literaturii!), autorul invitînd în subtext cititorul să nu cadă în cursa lecturii naive, necritice, a acestei a doua savuroase *mise en abyme*.[83]

Acestea sînt, prin urmare, coordonatele inclusiv de ordin naratologic ale secvențelor dezvoltate în roman, pornind de la toposul „oraşului cu un singur locuitor", carte în care Matei Vişniec egalizează planurile tematice, le deturnează sensurile, înlocuind aşteptările create de tramele nedepănate

[83] *Ibid*., pp. 181-182.

pînă la capăt cu mize ale seducției literare, într-o scriitură modulară, „explodată” în final, care preferă estetica fragmentară, hibridă a alternanței şi contiguității de tablouri.

În fine, *Negustorul*… este o carte extrem de rafinată sub aspect stilistic şi compozițional, traversată de *coridoare intertextuale multiple*, avînd ca axe principale trăsăturile dominante ale scriiturii mai vechi şi mai noi a lui Matei Vişniec (umorul, farsa, hedonismul ridicat aici printr-o artă impecabilă la rangul de principiu unificator). În text, se întîlnesc caleidoscopic constantele de viziune ale operei integrale, accentuate pînă la soluții groteşti şi burleşti remarcabile (obsesia inițial lirică a „orașului cu un singur locuitor”, aversiunea față de entuziasmul acritic specific psihologiei societății de masă consumiste, biografismul, erotismul filtrat şi sublimat de poezie, conjuncția dintre senzualitatea corporală şi cea aşa-zis textuală). În plus, fac obiectul unei parodii dezlănțuite – şi este un element de noutate în proza autorului – emblemele scriiturii „perfecționate” de tehnologia electronică.

În poemul *6. Alte întîmplări triste. Fugară, subțire, nebună*, titlul ne invită aparent să ne imaginăm o iubită, dar – de fapt – personajul-narator prezintă un prim episod din „lupta cu orașul”, interlocutoarea sa fiind „bestia”, adică un rău difuz, imposibil de circumscris cu precizie.[84] Tot aici apare pentru prima oară în *Oraşul*… cîinele Leukodemos, alter ego preferat al lui Vişniec, după ce, deja în primul volum figuraseră „kaii de culoare albă” în *O istorie banală*,[85] şi un poem cu titlul *Despre cîinii de culoare albă*.[86]

---

[84] Idem, *6. Alte întîmplări triste. Fugară, subțire, nebună*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 13.
[85] Idem, *O istorie banală*, în *La noapte va ninge*, p. 34.
[86] Idem, *Despre cîinii de culoare albă*, în *op. cit.*, p. 15.

„Traducînd" acest nume, format din două cuvinte greceşti, limba referinţelor filozofice la care apelează din cînd în cînd autorul, posibilele semnificaţii sînt următoarele: dacă „leuko" indică adjectivul „alb", „demos"-ul reprezintă în schimb o subdiviziune teritorială a Aticei dinainte de era creştină, care cuprindea şi regiunea Atenei, ea însăşi împărţită din punct de vedere administrativ în „demos"-uri, fiecare avînd propriile culte religioase şi forme de organizare.

Leukodemos numeşte, prin urmare, o alegorie a comunităţii, a cetăţii sau, mai precis, un simplu reprezentant al ei (asemeni poetului), deghizat în animal. Mai departe: asocierea dintre cîine şi ideea de sacrificiu uman,[87] aşa cum e reprezentat Lekodemos în *Despre cîinii de culoare albă*, este de natură mitică.[88] Continuînd interpretarea în plan mitic-simbolic, funcţia de psihopomp a cîinelui apare coerentă cu lumea lui Matei Vişniec, animalul fiind o călăuză a omului în moarte, mediator între lumi, după ce îi va fi fost aproape în timpul vieţii.[89]

Revenind la poemul pe care tocmai îl comentez, să observăm că Lekodemos nu este un alter ego, ci chiar partea „albă", „pură", autentică din fiinţa poetului. Încolţindu-l, fiara îi spune poetului: „nefericitule, din tine / nu există cu adevărat / decît kîinele tău / Leukodemos".[90]

Tabloul al optulea anunţă predilecţia pentru metapoezie, una dintre formele de *performance* poetic manifestă mai ales în ciclul final al volumului. Neputinţei de a evada din perimetrul opresiv al „oraşului"-univers (motiv obsesiv şi-n teatrul autorului) îi corespunde pierderea de o clipă (chiar

---

[87] Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. I, A-D, Artemis, Bucureşti, 1994, p. 328.

[88] *Ibid*., p. 326.

[89] Idem.

[90] Idem, *6. Alte întîmplări triste. Fugară, subţire, nebună*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 13.

figurată în notă ironică) a controlului asupra cuvintelor scrise pe foaia de hîrtie, ceea ce se întîmplă chiar în timp ce poetul compune acest poem. Prin urmare, legile lumii fictive şi cele ale scriiturii din carte sînt cvasi-identice. După ce a povestit lumea din text, eul se mută în lumea despre text (a metatextului), observînd-o, deci, pe prima din exterior, în ideea de a o supune în acest mod: „e nebun, el, călătorul îndîrjit, prin gara / înghețată a oraşului nu trece decît / cuvîntul niciodată. / […] / E groaznic, toate cuvintele scrise pînă acum / mi s-au desprins de pe fața albă a foii / şi au început să plutească prin încăpere / să mi se înalțe la cer”.[91]

Referința la „un animal blînd cu ochi liniştitori pe nume Leukodemos” revine în subciclul care-i e dedicat. În prima „piesă”, acesta e doar o amintire. Personajul-narator mărturiseşte că îi invocă numele „într-un ritual / pe care l-am deprins odinioară în vechile călătorii”, nutrind speranța de a-l aduce înapoi.[92] Ca-n scenariul mitic, poetul-personaj simte lipsa interlocutorului-„prieten”, aşa cum i se va adresa în ultimul poem din acelaşi grupaj.

În al doilea, cîinele a revenit în compania celui care relatează în text, vorbeşte pe un ton blazat şi este preocupat de tot felul de subiecte, de la banalitățile cotidiene, pînă la meditații filozofice şi etice (se precizează chiar natura acestora!), citîndu-se, de pildă, numele lui Seneca (nu e prima oară), lungile dezbateri despre Platon, „frumoasele principii ale lui Aristot” şi se aduce pentru prima oară în discuție numele lui Lucrețiu, interesînd probabil în acest context pesimismul existențial, dar şi încrederea acestuia în *ratio*: „Aşa am ajuns la filozofie la etică / am discutat despre Seneca despre Lucrețiu / am dezbătut pe larg frumoasele

---

[91] Idem, *8. Cîteva lămuriri. Întîlniri de o secundă*, în *op. cit.*, p. 15.

[92] Idem, *Oraşul cu un singur locuitor. Continuare. Întîmplări cu Leukodemos, I*, în *op. cit.*, p. 19.

principii ale lui Aristot / cu ochii umeziți şi sufletele tremurînde / l-am dezbătut zile în şir pe nefericitul Platon”.[93]

*Întîmplările cu Leukodemos*, adică dialoguri prezentate pe tonul cel mai firesc al companiei dintre doi prieteni, oferă o bună ocazie de a fantaza încă o dată, în spațiul vid al „oraşului”, pe tema reperelor etice şi estetice deja cunoscute şi de a „pune în scenă” colocviul meditativ ca proiecție ideală a fantasmelor singurătății, introducînd tot acum în formula versului tonul familiar, tandru, impregnat de un ton grav, dar presărat ici colo cu discrete note amuzante.

Astfel, în partea a V-a, dezbaterea amicală ajunge să constate decăderi multiple în lumea spiritului ca şi în alte domenii ale existenței, ducînd la scufundarea lentă a oraşului chiar sub ochii celor doi interlocutori, scufundare care o anunță pe aceea plină de consecințe din capodopera de mai tîrziu, *Corabia*.

În secvența a III-a, Leukodemos, jumătatea ideală, o provoacă la luptă pe cealaltă, confirmîndu-se astfel supoziția că lupta cu oraşul e în fond o luptă interioară, regizată după tiparul celor dintre eroii de basm. Natura scindată a personajului-narator pune față în față doi combatanți redutabili: partea cea mai autentică şi răzvrătită şi cea pasivă, mai repliată în sine şi mai conformistă. Cele două se confruntă în registrul discursului teatral (strofa a II-a) şi, respectiv, al retoricii basmului (ultima strofă):

> îmi spune: bestie, luptă cu mine // eu încerc să fantazez / îi spun este cu siguranță o eroare / eu sînt vilegiaturist eu am şi o insignă / de pompier amator şi în general / îmi plac piesele unui oarecare Shakespeare / acolo în două trei ore / totul revine la normal // […] / dar el îşi smulge coiful şi platoşa / şi jambierele şi-şi aruncă scutul şi-şi / frînge lancea şi vine la mine / cu

[93] Idem, *Oraşul cu un singur locuitor. Continuare. Întîmplări cu Leukodemos, II*, în *op. cit.*, p. 21.

pieptul gol şi cu braţele goale / şi-mi spune iată / luptă cu mine / pînă cînd nu se luminează de ziuă.[94]

Poemele al IV-lea şi al VI-lea înregistrează sfîrşitul iluziei. Primul – iluzia eliberării de solitudinea absolută, ultimul – pe cea a existenței concrete a lui Leukodemos, alter egoul fratern, salvator. Discursul din cel din urmă ia forma unei scrisori afectuoase şi nostalgice, „singura scrisoare din lume / trimisă unui kîine". Imposibilitatea dublului prelungeşte astfel criza insularității, ce rămîne irezolvabilă:

dar şi tu, bunule prieten, nu erai decît o iluzie / […] // iar dacă traversam vreo gară pustie / tu erai uriaşa oglindă / care se prăbuşea tocmai atunci / în sala de aşteptare // […] / erau vremuri frumoase, fericitule, / ori de cîte ori ajungeam pînă la țărm / tu erai corabia / care tocmai atunci a plecat.[95]

Nici scurta poveste de dragoste cu „preafrumoasa Makta", cu care se încheie primul ciclu din *Oraşul*…, nu modifică fundamental coordonatele utopiei negre. La momentul în care poetul începe să-o depene, iubita a devenit o amintire tandră: „Vreau să vă povestesc totuşi cîteva întîmplări minunate / cu preafrumoasa Makta / moartă anul trecut, de prea multă linişte, în parcul municipal".[96] Iar în al patrulea poem, cuplul intră în criză din cauza vacuității şi a pustietății aşazis cosmice în care se găseşte în „oraşul"-univers. Singurătatea este atît de radicală încît riscă să epuizeze seva vitală a unicilor locuitori.

Cele cinci piese ale micului canţonier sînt fermecătoare poeme de dragoste, esențialmente narative, cu tonalități pro-

---

[94] Idem, *Oraşul cu un singur locuitor. Continuare. Întîmplări cu Leukodemos, III*, în *op. cit.*, p. 22.

[95] Idem, *Oraşul cu un singur locuitor. Continuare. Întîmplări cu Leukodemos, VI*, în *op. cit.*, p. 25.

[96] Idem, *Apariția Maktei. Cîteva întîmplări cu preafrumoasa Makta, I*, în *op. cit.*, p. 26.

zaice marcate şi limbaj degajat, infuzat de situații comice, fantaste, mimînd din nou o ingenuitate simpatică, bufă, din partea partenerului masculin. Unele scene, dinamice, de balet mecanic, par decupate din filme de desene animate şi pigmentate cu cîte un amănunt absurd, care amuză prin doza de surpriză pe care-o conține. Cu toate acestea, densitatea lirică, emoția sînt palpabile, fără să lase loc exprimării directe a sentimentului, ci optîndu-se pentru „travestirea" lui în coregrafii grațioase.

Atmosfera debordează de acea stranietate fermecătoare, prezentă la orice pas în poemele lui Vişniec, alături de recuzita existenței banale şi de firescul uşor recognoscibil, combinație care-l atrage pe cititor să urmărească cu toată curiozitatea mica epopee sentimentală din ostila urbe, surprins de uşurința cu care cele două ordini de realitate se succed şi îmbină.

> Pe Makta am cunoscut-o în modul cel mai obişnuit cu putință / era dimineață şi orașul / aluneca tăcut pe şenilele sale / obosit şi îndurerat de moartea unui canar / eu ieşisem să cumpăr flori pentru eroii eliberatori / cînd Makta s-a repezit la mine şi mi-a spus: «nu cumva ai la tine un măr subțire, transparent, / un măr frumos şi simplu vreau să spun / un măr cu adevărat indivizibil?».[97]

Aerul mereu trăsnit, aşa-zicînd „deviat" al întîmplărilor aminteşte întrucîtva de fantezia prodigioasă a prozei lui Ştefan Agopian şi de narativitatea subtil prozaică a poeziei lui Mircea Ivănescu, unde banalul se topeşte într-un halou meditativ şi livresc, plin de mister şi ironie. Farsa şi sensurile grave coexistă, aşa cum o demonstrează simbolul mărului (adică al iubirii perfecte), deturnat ironic şi strecurat în text ca din întîmplare. În *Fanteziile unui măr* din ciclul următor, Makta apare drept „singura mea imagine despre

[97] Idem.

sublim" şi, într-adevăr, peste întreaga poveste pluteşte senzaţia imponderabilului şi prospeţimea miraculoasă a gesturilor inaugurale, de început de lume:

> ne-am amintit încet de primele ploi şi de prima / dimineaţă a lumii / treceam prin aer ca printr-o linie subţiere / iar seara ne deschideam palmele şi contemplam / stropii de apă / acolo, în interiorul lor / materia se transforma atît de încet în spirit / încît se lăsa urmărită pe larg.[98]

În acest subciclu intens vizual care, graţie narativităţii extinse şi stilului prozaic, se derulează concomitent ca tramă de roman şi ca scenariu de film, iar, dacă ţinem cont şi de retorica teatrală a discursurilor, şi ca reprezentaţie de teatru, în poemul al doilea îndrăgostitul are în voce inflexiunile şi ştiinţa elocinţei unui Rică Venturiano. Tonul comic-pedant, excesiv de formal, discursul clişeizat, expresivitatea corporală şi costumaţia par cele potrivite pentru recitarea unui astfel de rol:

> Într-una din zile am urcat la mansarda ei / cu flori în mînă şi cu jobenul ridicat / am bătut delicat tremurător o dată de două ori / mi-a deschis chiar ea preafrumoasa Makta şi atunci / i-am spus răspicat domnişoară ne-am cunoscut / acum trei zile în Piaţa Euforiei / drept care mă simt dator să vă invit la dans.[99]

Dar şi partenera are capacităţi histrionice incontestabile, motivîndu-şi refuzul şi amînarea *rendez-vous*-ului pentru ziua următoare printr-o tiradă savant construită după reguli retorice precise. Ea îi expune într-o bufonerie şăgalnic-absurdă, cu tente melodramatice care stimulează hedonismul lecturii, probleme planetare de maximă importanţă, altele

---

[98] Idem, *Apariţia Maktei. Cîteva întîmplări cu preafrumoasa Makta, IV*, în *op. cit.*, p. 30.

[99] Idem, *Apariţia Maktei. Cîteva întîmplări cu preafrumoasa Makta, II*, în *op. cit.*, p. 27.

strict subiective şi unele pur fanteziste, înşiruite într-un crescendo, care – se deduce – ar împiedica-o să dea curs imediat galantei invitații:

> o, tinere, mi-a răspuns Makta zîmbind / eşti destul de amabil dar iată chiar astăzi / am aflat că materia dispare discret din univers / şi tristețea m-a cuprins cumva profund şi ireversibil / pe lîngă toate acestea undeva pe o insulă pustie / un cîine a înnebunit în fața unui os / şi acum latră îndurerat prin memoria mea / pînă şi principiile motorului cu reacție / mi se par astăzi mult mai puțin romantice / de aceea îți zic vino mîine.[100]

În acest remarcabil duet, mecanismele retorice şi histrionismul superior al personajelor dau loc unui spectacol teatral strălucitor sub aspectul invenției, unde poeticitatea e filtrată prin mijloace pur scenice, ilustrînd ceea ce Alex Ştefănescu a numit în poezia lui Vişniec „comic de situație”.[101] Dar cred că în asemenea contexte se poate vorbi şi de un comic de limbaj.

În fine, pentru a se sustrage dereglării cosmice şi anomaliilor de tot felul ce vor duce la extincția „oraşului”, poetul-personaj îi propune Maktei soluția livrescă de a fugi împreună într-o bibliotecă, un spațiu securizant, deci, care să-i salveze de lumea exterioară. Cartea din care vor citi, singura existentă, nu are un autor sau un titlu recognoscibil, nu este nici Cartea, ci departe de pretenția ca ar revela secretele universului sau alte semnificații capitale, aceasta pare un tratat – surprinzător totuşi – „despre viața misterioasă a castanilor”![102] Intertextualității i se rezervă pînă aici un rol minor în volum, în favoarea fanteziei imaginative.

---

[100] Idem.

[101] Alex Ştefănescu, „Matei Vişniec la o nouă lectură”, în Matei Vişniec, *Oraşul cu un singur locuitor* [antologie], p. 227.

[102] Matei Vişniec, *Apariția Maktei. Cîteva întîmplări cu preafrumoasa Makta, III*, în *Oraşul cu un singur locuitor* [volum], p. 29.

Din ciclul al doilea, se reţin la lectură trei direcţii tematice principale, dintre care primele două predomină din punct de vedere cantitativ: poeme intertextuale, poeme cu mesaj etic-politic, dintre care majoritatea conţin şi aluzii intertextuale, şi metapoeme.

Înainte de a le comenta, remarc tendinţa spre deschiderea orizontului centripet al „oraşului" către alte lumi potenţiale, exprimată la modul ipotetic, condiţional-optativ trecut, căci în acest stadiu al antiutopiei, prezentul aspiraţiei se vede deja compromis de-o amară luciditate. Personajul-narator are iniţiativa de a construi o gară, ceea ce îl împinge să fantazeze despre oraş ca spaţiu ideal de tranzit şi ca punct nodal către toate direcţiile posibile: „chiar acolo în mijlocul arborelui urma / să ridic o uriaşă sală de aşteptare […] // şi fiecare stradă ar fi fost un peron lung / şi tăcut şi de la fiecare fereastră a oraşului / s-ar fi cumpărat bilete pentru toate direcţiile".[103]

Trei dintre poemele intertextuale vin să anticipeze constelaţia de motive prezente mai tîrziu în volumul de „module" teatrale *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* (1992). De pildă, maşina de curăţat oraşul, descrisă în versuri, o aminteşte pe cea mult mai funestă, din textul dramaturgic *Le dépanneur*,[104] unde vehiculul sorta, aduna şi îngropa morţii de pe cîmpul de bătălie. Ambele invită cititorul să mediteze la tema aplatizării gîndirii şi a spălării creierelor ca formă generică a prăbuşirii în neantul rutinei, avînd ca revers deresponsabilizarea etică a individului în societatea actuală, temă ce traversează întreaga operă a lui Matei Vişniec. Traian T. Coşovei dedicase şi el un splendid poem unei astfel de maşini infernale, apăsînd pe alte nuanţe de sens. (Amintesc în treacăt că motivul spălării creierelor este dezvoltat în aceeaşi culegere de texte pentru scenă în alte trei „module").

---

[103] Idem, *Istoria căii ferate*, în *op. cit.*, p. 60.

[104] Matéi Visniec, *Le dépanneur*, în *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, pp. 17-19.

De asemenea, embleme ale agresiunii sistematice împotriva umanului şi a naturalului, reprezentate de animale rapace, devoratoare, precum cel din *Descărnarea*,[105] îşi fac apariţia şi-n mini-piesa *Voix dans le noir I* din *Théâtre décomposé...*[106] În fine, paradisul iluzoriu din interiorul unui măr, în care protagonistul-narator trăieşte fantasmatic o vreme, descoperind că perfecţiunea nu se află totuşi acolo, va fi inspirat motivele doar în parte comune din „modulul" *L'homme à la pomme*[107] inclus în acelaşi volum dramatic.

Este interesant de remarcat că în nici unul dintre aceste texte poetice ce pot fi citite fiecare în paralel cu un altul, autorul nu se limitează niciodată la simpla transpunere în textură scenică, modificarea operîndu-se întotdeauna şi în planul semnificaţiilor. Din aceste considerente, „intertextualitatea restrînsă" practicată de Vişniec este cu atît mai interesantă, cu cît modulările implică în realitate toate palierele unei opere, autorul dovedind că manipulează o artă redutabilă a nuanţării şi a modelării temelor cardinale din propria operă.

Iată analizat mai pe larg un context în care intertextualitatea propriu-zisă a produs mai multe rescrieri. Respectivele ocurenţe – sursa şi textele, să le numim, *de seconde main* – intră şi aici sub incidenţa „intertextualităţii restrînse". E vorba despre poemul *Era o zi ploioasă, domnule judecător*,[108] care presupune o lectură în oglindă cu romanul *Domnul K. eliberat*.[109] Ambele se referă la personajul kaf-

---

[105] Matei Vişniec, *Descărnarea*, în *Oraşul cu un singur locuitor* [volum], p. 48.

[106] Matéi Visniec, *Voix dans le noir I*, în *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, pp. 43-46.

[107] Idem, *L'homme à la pomme*, în *op. cit.*, pp. 39-41.

[108] Matei Vişniec, *Era o zi ploioasă, domnule judecător*, în *Oraşul cu un singur locuitor* [volum], p. 72.

[109] Idem, *Domnul K. eliberat*, cu o introducere a autorului, Cartea Românească, Bucureşti, 2010.

kian Joseph K., care migrează şi într-un al doilea poem de Vişniec. Iată că şi *Domnul K. atrage o constelaţie intertextuală în jurul său*. Prin urmare, autorul a selectat un motiv unic, ca apoi să-l extindă de la poem(e) pe spaţiul unui roman întreg. Este un caz extrem de rescriere, dacă evaluăm dimensiunile pe care le comportă „amplificarea textului", situaţie care o repetă şi depăşeşte în ordine cantitativă pe cea a dezvoltării toposului „oraşului cu un singur locuitor", discutată anterior.[110] Se vădeşte încă o dată că numeroase texte în versuri – dialoguri sau monologuri lirice – conţineau *in nuce*, graţie formei lor adresate unei asistenţe, schiţe şi subiecte pentru piese de teatru mai ample.

*Era o zi...* e un discurs direct adresat judecătorului, o depoziţie a inculpatului care mărturiseşte completului şocul descoperirii libertăţii, stare total necunoscută aceluiaşi personaj înainte de a comite o crimă absurdă. Prin urmare, acesta încearcă să explice cutremurul interior suferit şi, în consecinţă, culpa, prin faptul de a nu fi ştiut în ce mod să se prevaleze de propria libertate. Sînt foarte utile precizările lui M. Vişniec din nota introductivă la roman, început în 1988 şi continuat după evenimentele din 1989, clarificări care pot funcţiona ca o grilă de interpretare şi pentru poem.

E interesant că în opera în proză autorul optează ironic pentru inversarea literelor din numele personajului, care din Joseph K., eponim în poem cu cel kafkian, devine Kosef J. Schimbarea reflectă, la nivel tematic, răsturnarea situaţiei faţă de contextul aşa-zis „sursă", unde trauma fusese provocată de şocul privării arbitrare de libertate. Rescrierea insti-

[110] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, pp. 306-313. Procedeul „amplificării" implică atît o „extindere tematică" (fr. *extension thématique*) cît şi una de tip stilistic (fr. *expansion stylistique*), care conduc la o dezvoltare a textului provenind din sinteza celor două modalităţi.

tuie o „parodie serioasă” a modelului.[111] Intertextualitatea se manifestă multiplu şi în contrast creator faţă de textul luat ca termen de comparaţie. În fine, protagonistul reapare în volumul de versuri ulterior, în poemul *Din viaţa domnului K.*[112] Acolo e o figură banală, angrenată într-un scenariu de gesturi cît se poate de comune ce acoperă arcul temporal cotidian, de la momentul trezirii pînă la întoarcerea de la slujbă. În

[111] Ca şi Gérard Genette, Linda Hutcheon admite posibilitatea existenţei unei aşa-zise „parodii serioase”, considerînd că efectul comic nu este indispensabil pentru ca parodia să poată fi identificabilă. Dar ironia nu poate lipsi din mecanismul parodiei, procedeu care se naşte tocmai din repetiţia (reluarea) ironică. Cf. Linda Hutcheon, „Ironie et parodie: stratégie et structure”, trad. din lb. engleză de Philippe Hamon, în *Poétique*, nr. 36, noiembrie 1978, pp. 472-473: „L’ironie et la parodie [...] opèrent toutes deux sur deux niveaux, un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan. Ce dernier niveau, dans les deux cas, tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. La signification ultime du texte ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle”.
Despre funcţia ironiei ca mijloc de interconexiune cu parodia cf. şi idem, *A Theory of Parody: the Teaching of XX$^{th}$ Century Art Forms*, Methuen, New York, 1985. Despre aceeaşi relaţie autoarea precizează în introducerea la studiul său ulterior, *Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London-New York, 1994, pp. 1-8: 3-4: „I had figured out, even to my own satisfaction, how irony worked in parody, partly because my earlier modeling of their interrelations at that time was in terms of microcosm to macrocosm: irony seemed to me to be structured as a miniature (semantic) version of parody’s (textual) doubling”. În introducerea menţionată anterior autoarea specifică, în descendenţă bahtiniană, că „«scena» ironiei este scena socială şi politică” (p. 4).

[112] Matei Vişniec, *Din viaţa domnului K.*, în *Înţeleptul la ora de ceai*, p. 86.

ultimele două versuri, absurdul apare îndulcit de aerul ludic, copilăresc. Situația de „poveste pentru copii" decredibilizează tragismul sugerat de final, transformîndu-l în efect comic şi ludic. Iată, prin urmare, două transformări operate de Vişniec cu intenții diferite în raport cu *pattern*-ul din Kafka, ajungînd la rezultate diametral opuse, cu alte cuvinte, la două modalități parodice divergente.

Dar, corespondențele intertextuale nu se opresc într-un aşa-zis triunghi, ci ipotetica figură geometrică are în acest context şi o latură mai puțin vizibilă care, privită cu atenție, face posibilă imaginea *cvartetului*. E vorba despre *O meditație*, inclus tot în ciclul secund al *Oraşului cu un singur locuitor*, care se prezintă ca monolog la persoana I, unde protagonistul îşi rezumă în registru marcat prozaic viața personală, invadată de mecanica implacabilă a aceloraşi acte cotidiene infinit repetate. Datele anagrafice, inserate în text, împreună cu schema de curriculum vitae în formulă neconvențională, propun un poem „biografist" despre individul mediu, resemnat în condiția lui, una pe care, în fond, o consideră satisfăcătoare. Acesta îşi începe ziua identic cu personajul liric înfățişat însă la persoana a III-a în poemul *Din viața domnului K.*: se trezeşte la ora şase şi îşi prăjeşte banal două ouă etc.

Dacă în primul sînt omise informații privitoare la ocupația şi familia protagonistului, la vîrsta şi opinia lui despre propria existență, în *O meditație* aceste completări configurează mai ferm biografia unui „om fără însuşiri", „erou" potențial într-o piesă de teatru sau într-un roman:

> La ora şase obişnuiesc să mă trezesc / de unul singur îmi aprind aragazul / şi-mi fac la repezeală două ouă prăjite / beau un ceai pregătit de aseară şi / în geanta mea de fiecare zi / îmi pun trei felii de pîine şi două bucăți de salam // aşa se scurge viața mea: sînt funcționar / la o fabrică de jucării // [...] / în fiecare zi mă întorc acasă / după ora 15 mă aşez la masă / cu soția mea şi cu

cele trei fetițe / pe care nu le prea înțeleg // vreau să spun că am 46 de ani / și cred că voi mai trăi încă 20 / este adevărat că viața pe care o duc pare / total imbecilă / dar nu mă plîng de nimic.[113]

Astfel, *cvartetul Domnilor K.* apare complet pe scena poeziei lui Matei Vișniec. Diversele „întrupări" ale lui Joseph K. în opera scriitorului optzecist sînt motivate de faptul că acesta este un personaj emblematic pentru tipul de viziune pe care poetul însuşi o afişează asupra protagonistului liric din poetica sa optzecistă, un individ condamnat să fie singurul locuitor dintr-un univers-oraş sufocant. Extinzînd, vom afirma că Vişniec este un autor din familia scriitorilor kafkieni, fascinați de imaginarul absurdului şi angoasei existențiale, creatori fantaşti care-şi proiectează viziunile despre lumi monstruoase, aberante, în scenarii parabolice şi fantastice.

Prin urmare, se poate formula următoarea concluzie: *în triunghiul intertextual din viziunea „oraşului cu un singur locuitor", scena de joc a volumului, se înscrie un interesant cvartet de Domni K.*, dacă adăugăm romanul, plus modulul teatral.

În alte contexte, referința intertextuală poate fi un pretext în jurul căruia se generează o atmosferă potrivită cu conținutul cultural respectiv. Acesta este mecanismul care stă la baza scenariului din *Starea vremii în dimineața în care Pytagora şi-a elaborat celebra teoremă*. E aproape o demonstrație didactică despre modul în care poetul îşi delimitează un perimetru tematic în care să fantazeze apoi liber. Simetria şi proporția perfecte din teoremă ar fi fost influențate – potrivit figurației de pe scena poemului – de dispunerea armonioasă, geometrică, a materiei din ziua în care filozoful şi-a conceput arhicunoscuta definiție matematică: „în spațiu se legănau imense cuburi de aer / iar linia orizontului se înroşise de

[113] Idem, *O meditație*, în *op. cit.*, p. 66.

aşteptare // [...] / toate aceste condiţii fiind întrunite / Pytagora şi-a elaborat celebra teoremă”.[114]

Cît despre filonul politic dezvoltat pe schema metapoemului, în *Şarpele oraşului*, personajul-poet din Oraşul Euforia meditează sarcastic la complicitatea mai mult sau mai puţin voluntară a artistului cu puterea. Poetul se autodenunţă aici în ipostaza de privitor pasiv, care consimte tăcut la spectacolul feroce al crimei repetate cotidian, pasivitate voluntar exagerată în text, care nu-l absolvă pe protagonist de nevroza remuşcării. Tema, de imediată actualitate în anii ’80, revine în toate cărţile de poezie ale autorului, în gradaţii variabile, de la discursul aluziv, oblic, la mesajul direct, penetrant. Chiar şi cînd nu depăşeşte vălul parabolei, repetarea insistentă sfîrşeşte prin a scoate în relief tema, semnalînd-o tot mai clar atenţiei cititorului. „Travestiul scenic” lasă aici spaţiu suficient ca sub mască să poată fi recunoscut sensul doar parţial „deghizat”:

> dar eu nu, eu / sînt un degenerat / eu în loc să fiu cu locuitorul euforic sub ghilotină / eu aplaud totul dintre pernele de pluş / şi scriu încrezut şi înrăit / despre importantul eveniment / îmi public poemul în cele mai serioase / reviste / şi cu banii pe care-i adun / mă îmbăt groaznic în camera mea / nevăzut de nimeni.[115]

Tot în decorul curţii regale şi în sfera evenimenţială respectivă evoluează „trama” din *Decapitarea*. În alt exerciţiu metatextual, Socrate figurează ca posibil „apărător” al personajului-narator, care fantazează la timpul viitor despre un gest ireverent, inacceptabil, care ar putea atrage asupra sa condamnarea regelui. Mica poveste e imaginată ludic, poetul încarnînd ingenuitatea ştrengărească a unui copil incapabil

---

[114] Idem, *Starea vremii în dimineaţa în care Pytagora şi-a elaborat celebra teoremă*, în *op. cit.*, p. 70.
[115] Idem, *Şarpele oraşului*, în *op. cit.*, p. 44.

să prevină consecinţele isprăvii lui.[116] Lanţul intertextual include, deci, la un nivel mai profund şi veriga dialogului platonician *Apărarea lui Socrate*, ceea ce adaugă doar aparent un grad în plus de dificultate în receptarea mesajului, fără să-i compromită, în realitate, semnificaţia, întrucît discursul poetic este astfel articulat încît să permită înţelegerea sensului global chiar în absenţa contextului livresc. Poezia propune deci o lectură stratificată.

„Naratorul" din versuri participă la o *Audienţă la regele Priam,* fiind singurul pe care tiranul nu-l pedepseşte pentru adevărurile incomode dezvăluite cu nonşalanţă despre prostul mers al cetăţii. Din contră, pare dispus să accepte negocierea. Regia scenică a poemului punctează o altă temă comună imaginarului mai multor scriitori români din acea perioadă, printre care şi cei ai literaturii exilului, ca de pildă Bujor Nedelcovici: redutabila putere simbolică a scriitorului care înfruntă puterea abuzivă a dictaturii, repurtînd victorii mai mari sau mai modeste împotriva ei. Se remarcă forma dramatizată a discursului, gata deja să fie montat pe-o scenă, ca şi opţiunea aşa-zis regizorală a autorului de a distribui în text pe cineva care spune „eu". Vişniec mizează pe faptul că astfel devine greu de sesizat diferenţa – dacă chiar există – între prezenţa sa ca actant în „piesă" şi cea a unui alter ego:

> eu mi-am şters sudoarea de pe ceafă / şi am făcut un pas înainte majestate în oraş / soldaţii îşi fac de cap totul merge de-a-ndoaselea / cred că povestea asta trebuie terminată cît mai / repede / Priam tuşi aduse două cafele îmi întinse / un scaun păi să mai vedem / păi să mai discutăm.[117]

Atmosfera apăsătoare a unei lumi pe punctul de a fi strivită de *Zece mii de picioare de uriaş* e descrisă în cheie

[116] Idem, *Fuga în oraş*, în *op. cit.*, p. 46.
[117] Idem, *Audienţă la regele Priam*, în *op. cit.*, p. 58.

politică. În ciuda simplității împrumutate din tramele de poveşti pentru copii, riscul interpretărilor alternative nu există:

> de la fiecare fereastră se văd / cîte zece mii de picioare de uriaş / fiecare copil fiecare învățătoare / au în inima lor cîte zece mii de picioare de uriaş // prin grădina mea trec în fiecare zi / cîte zece mii de picioare de uriaş / şi chiar acum / se face linişte în aer / undeva zece mii de picioare / se tîrăsc prin zapada inițială se apropie încet.[118]

Astfel că „lupta cu oraşul", începută deja din primul volum, continuă în acest ciclu eponim şi în poemul cu acelaşi titlu, cu devorarea reciprocă între personajul alter ego şi trecători, în rama unei poveşti narate la persoana a treia. Treptat, lupta cu spectralitatea urbei – incluzînd aici mai multe aspecte analizate pînă în prezent şi inclusiv pe cele etic-politice – se mută din lumea din text în cea despre text.

Ca şi *performance*-ul din teatru (şi în general din teatrul postmodern), cel literar îşi comunică contingența. Revenind la afirmațiile lui Benamou, rezumate în primele paragrafe ale acestei cărți, respectiv la binomul „prezență şi joc", constatăm împreună cu Steven Connor – care a tratat şi el subiectul – că tocmai natura vulnerabilă a temporalității de tip postmodern face perpetuu transformabilă şi precară ideea de prezență, împiedicînd coagularea formelor.

Autorul îşi ilustrează teoria recurgînd la opera dramatică a lui Richard Foreman, obsedată de „mobilitatea neîntreruptă a subiectului, scopului, perspectivei", proces care „secretă" încontinuu apariția semnificației.[119] Observația este pertinentă şi pentru înțelegerea poeziei postmoderne, pentru care acelaşi Connor consideră adecvată metafora „periplului".[120]

---

[118] Idem, *Zece mii de picioare de uriaş*, în *op. cit.*, p. 61.
[119] Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, pp. 191-192.
[120] *Ibid*., pp. 162-163.

Fluxul contingent al temporalității din poem apare astfel conotat de imaginea hărții care „proiectează etapele unei călătorii în succesiunea acestora pentru călător", formînd o narațiune, la rîndul ei, „temporală", mai degrabă decît o secvență vizuală conținînd simultan toate punctele parcursului.

Iată cum la Matei Vişniec, progresia poemului datorată unei „mecanici" precise – grație căreia declanşarea fiecărui resort îl activează prompt pe următorul şi, pe de altă parte, antrenînd întoarcerea finalului asupra textului – vine să modifice radical orizontul de aşteptare al cititorului, oferind una dintre numeroasele mostre ale „prezenței" postmoderne ca proces, într-o operă permanent pe punctul de a se transforma în altceva. Titlul *Dante. O coborîre în infern* trimite intertextual la călătoria de cunoaştere cu sens inițiatic, care i-a adus poetului revelația ultimă, deschizîndu-i accesul spre secretele divinității.

La Vişniec, în locul explorării ascensionale, este vorba, în schimb, de o fugă extenuantă pe orizontală a protagonistului, în condiții care-i îngreunează infinit efortul, un alt obstacol implacabil fiind timpul. Situația unei „fugi prin iarbă" ridicole, cinic-parodice, în alternativă la călătoria dantescă, este completată printr-o simetrie de tip intertextual de compania viermelui, personaj recurent în primele volume ale autorului, care pare a fi călăuza poetului, „alesul", prin tărîmul infernal, sau, potrivit versurilor, „cel care îmi povesteşte / despre mine, despre tine, despre civilizația / contemporană". De fapt, o anticălăuză, întrucît călătorul-narator îl consideră „duşmanul meu", „disprețuitorul", neevitînd nici calificativul sarcastic „vierme împuțit".[121]

Aluzia la modelul italian este justificată de faptul că Dante însuşi şi-a compus capodopera – despre o călătorie inițiatică

[121] Matei Vişniec, *Dante. O coborîre în infern*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 57.

investită cu sensuri absolute – în stil narativ, constelînd-o cu dialoguri construite în ramă dramatică, dar convocînd în text numeroase personaje ilustre (pe Virgiliu-călăuza desăvîrşită, înțelepți şi poeți ai Antichității, pe Ulise etc.).

Vişniec deconstruieşte complet relația călăuză-discipol din *Divina Commedia*, alegînd registrul apăsat depreciativ, iar în versul inițial din ultima strofă, „m-am săturat de parabole, vierme împuțit", pare a-şi nega propria formulă poetică, făcînd indirect aluzie la una nouă, poate chiar cea prezentă deja în ciclul căruia îi aparține poemul, eliberată de constrîngeri formale şi care lărgeşte generos orizonturile cărții la alte personaje şi „întîmplări".

Întrebarea din strofa finală mută încă o dată sensurile din *Dante. O coborîre în infern*, făcînd în mod paradoxal din creatura disprețuită un alter ego. Intertextualitatea se suprapune metatextualității, pe fundalul unei experiențe de cunoaştere şi de maturitate existențială şi artistică, la finalul căreia poetul ajunge să-şi fie propriul duşman: „alergătorule prin iarbă, ce te-ai face dacă / ai avea şase oglinzi la picioare şi / o oglindă în cerul gurii şi alta / la apusul soarelui cînd rămîi singur?".[122]

Încheie ciclul splendidul *performance* poetic *Despre cum se va sfîrşi această poezie*, comentat în capitolul introductiv, ca şi *Lupta cu oraşul*. Ele fac legătura între lumea din text şi lumea despre text şi anunță nucleul tematic din ultimul grupaj de versuri.

În plan formal, deja din primul volum îşi făcuseră simțită prezența stilul dialogic, conversațional, narativitatea prozaică şi pseudo-epicul ca ramă a textului. În al doilea, aceste atribute se extind pe zone tot mai ample, găsindu-se un echilibru ideal între „precizia viziunii şi fantezia eliberată, spontană",[123] iar ciclul final, *Descrierea poemului*, aşa cum anticipam, va

[122] Idem.

[123] Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii"*, p. 395.

conduce „lumea deja cunoscută către propriul ei mecanism generator”,[124] într-un lung *performance* poetic fascinant, de intertextualitate îngemănată cu metatextualitatea.

Sînt mai multe elementele care permit gruparea tuturor pieselor din ciclul final, *Descrierea poemului*, într-un *performance* unic, pe baza continuității „paratactice”, în primul rînd de ordin tematic. Dovada cea mai concludentă că lucrurile stau astfel există în al doilea text, care reia la început primul distih din cel anterior: „Despre cum îmi scriu poemele / în lungi după-amieze de toamnă”. Un alt semn de continuitate apare în ideea scrisului ca luptă reiterată cu poemul, limbajul şi lumea exterioară, motive relansate pe parcursul ciclului. Ca şi experiența etică, cea metapoetică se profilează ca parcurs de cunoaştere şi inițiere, iar importanța ei se exprimă în intensitatea emotivă aşa-zicînd „palpabilă” în fiecare vers al ciclului.

După ce a explorat universul din text în ciclurile anterioare, acesta este privit din exterior, din „cabina de regie” a poeziei. Unghiul de observație e atotcuprinzător, căci pentru Matei Vişniec, ca de pildă, pentru Mircea Cărtărescu, literatura reprezintă o experiență existențială completă, care implică totalitatea vizibilului şi cognoscibilului:

> Despre cum îmi scriu poemele / în lungi după-amieze de toamnă / aş fi vrut să vă povestesc cîte ceva // despre singurătatea mărului tăiat în două / şi despre încercările lui de a renaşte // [...] / despre începutul înjumătățirii şi începutul / singurătății mai adînci decît un ochean [...] // despre coafura şi fardul, manichiura / şi colierul doamnei, învăluită în parfum / şi în speranțe, vai bătrîna doamnă // [...] / despre lancea eroului liberator.[125]

---

[124] *Ibid*., p. 396.

[125] Matei Vişniec, *Descrierea poemului*, *I*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 81.

Textul al doilea începe cu o imagine caricaturală, şarjată, despre „chinurile facerii" poeziei, şi continuă cu o parodie sarcastică a motivului crucificării, care ascunde în subtext ideea agresiunii sadice a oraşului („scena" spre care privim şi-n acest ciclu) împotriva poetului, devenit inamicul de moarte al locuitorilor acestuia. Tensiunea lirică atinge cote foarte ridicate. Alături de alte lecturi, este posibilă şi cea în sens politic:

> scriu despre cei care mă pîndesc prin ocheanele de mine şlefuite / [...] / despre cei care hohotesc în somn visîndu-mă / mort şi sfîşiat de cele patru himere ale oraşului / ori bătut în cuie la poarta oraşului alături / de acele semne prin care automobiliştii / sînt anunțați că trebuie să moară.[126]

Lupta cu poemul a înlocuit-o în al treilea text pe cea cu oraşul, iar primul începe să se comporte ca un mecanism infernal care se autogenerează tinzînd să devoreze lumea reală, ca apoi să să-şi întoarcă ferocitatea asupra lui însuşi. Poetul pare a se teme de tendința autoreferențială a scriiturii sale, pe care încearcă s-o limiteze. Este aici şi o critică subtilă a ideii de autoreferențialitate textuală, dar mai degrabă a accepției moderniste a conceptului, care în era postmodernă îşi schimbă țintele şi se concentrează mai mult asupra manipulării precise, la vedere, şi a stăpînirii mecanismelor de producere a literaturii.

Încleştarea se accentuează în secvența următoare, a patra, unde forța destructivă a poemului pare să copleşească pînă şi rezistența celui care-l compune de a nu se lăsa fagocitat de text. Scrisul devine un blestem, o infirmitate: „mîna mea arsă pînă la încheietură / mă ascultă tot mai puțin / din topirea ei pe această pagină renaşte / un animal autonom şi orgo-

[126] Idem, *Descrierea poemului, II*, în *op. cit.*, p. 82.

lios”.[127] În „piesa” a cincea, consecința cea mai importantă este sintetizată în verdictul din versurile finale, rostit cam la jumătatea „parcursului”: „iar în masa mea cineva a înfipt o spadă uriaşă / pe care scrie lupta cu poetul este inutilă / inutilă, inutilă, mă auziți?”.[128] Textul poate mistui în propriu-i mecanism canibalic oraşul întreg, cum aflăm din secvența a şasea. Fantezia imagistică investită în acest tablou şi-n următorul aminteşte de grotescul damnaților din pînzele lui Bosch.

În partea a VIII-a, pe un ton volubil, ironic, poetul introduce o idee comună întregii generații ’80: emoția în fața unui obiect poetic (fie că e loc comun, ca în cazul de față, sau aspect inedit) este un efect de realitate şi nu atît de frecvent expresia unui sentiment „inocent”. Prin urmare, conştiința critică a poetului optzecist transferă realitatea în versuri prin expunerea directă a mijloacelor şi mecanismelor textuale pe care le pune în mişcare, urmînd o *ars combinatoria* abil stăpînită: „O, luna doamne, / de cînd nu s-a mai scris un poem sincer / despre lună şi atunci îmi vin dintr-o dată / în minte subiectul, acțiunea, urma prăpastiei în carne, / conflictul, personajele principale, / Seneca şi compilatorii Calpurnius şi Macabeus, elementele stilistice şi formale”.[129]

*Brainstorming*-ul filologic la care se face aluzie ar fi însă util pentru un roman! Aluzia culturală care-i alătură pe Seneca şi pe Calpurnius s-ar putea referi la panegiricul *Laus Pisonis* compus în sec. I, d. Chr., în onoarea lui Gaius Calpurnius, consul din puternica familie Piso, care a organizat o conjurație contra lui Nero, în urma căreia împăratul a găsit pretextul de a cere eliminarea filozofului. Calpurnius Siculus este însă şi numele unuia dintre compilatorii operei, autorul rămînînd necunoscut. În al doilea rînd, textul laudativ oferă un cadru despre viața literaților epocii şi despre

[127] Idem, *Descrierea poemului, IV*, în *op. cit.*, p. 85.
[128] Idem, *Descrierea poemului, V*, în *op. cit.*, p. 87.
[129] Idem, *Descrierea poemului, VIII*, în *op. cit.*, p. 92.

casa lui Piso ca templu al culturii, cînd, la începutul principatului lui Nero, producția literară reînfloreşte sub impulsul lui Seneca (un fel de Mecena) şi al împăratului însuşi. Contextul celor trei personaje citate de Vişniec exprimă deci nu doar aspecte literare, ci şi extraliterare, adică politice, din epoca lui Seneca.

În continuare, personajul-narator, un poet, constată cu ironie că, după lungi şi complicate tentative de la care aştepta epifania cuvîntului, versurile pe care le aude în jurul său, odată aşezat să scrie, sînt, de fapt, … ale lui Eminescu. Autorul postmodern ia act cu detaşare de presiunea celui mai ilustru model din literatura națională şi de cea a orizontului de aşteptare creat în mod inconştient de acesta în imaginarul cititorilor, dar avînd la dispoziție tot arsenalul de idei şi mijloace rezumat mai sus, plus senzații şi amintiri personale, alte surse literare şi nonliterare. Parodia din aceste versuri e în acelaşi timp o autoparodie, care-i dă poetului posibilitatea de a vorbi despre sine cu ironie, inclusiv prin apel la alți scriitori.

În context, Vişniec, un postmodern, citează raportîndu-se la trecutul literar luat ca model, dar distanțîndu-se în manieră critic-ludică şi fără ca trecutul să-i provoace „angoasa influenței". În spiritul generației '80, un demers similar presupune definirea propriei poetici printr-un ocol liric (trimiterea la Eminescu), devoalînd o strategie retorică prin care sensul şi mizele poeziei noi se precizează în acest mod, după circa un secol de evoluție a literaturii române. Astfel configurată, „situația" poetică îşi exhibă din nou natura scenică:

> alerg spre casă cu o poftă nebună de scris / locuitorii oraşului s-au şi aşezat pe două rînduri / şi aşteaptă aşteaptă aşteaptă / eu alerg fără să-i văd tulburat şi plin de înfiorare / cineva îmi deschide uşa cineva îmi trage / scaunul cineva îmi aşează hîrtia cineva îmi întinde / tocul şi toți, mai apoi: lună, tu, stăpîna nopții...[130]

[130] *Ibid*., pp. 92-93.

Alte elemente care permit o lectură în cheie postmodernă a textului sînt tematizarea ironic-ludică a actului scriiturii sub formă de spectacol cu public, asemeni unui *performance* teatral, şi triplul accent autoironic, intertextual şi metatextual, pus pe ideile de laborator poetic şi pe minuţioasa pregătire aşa-zis filologică, necesară pentru compunerea aceloraşi versuri.

„Modulul" liric următor se întoarce la finalitatea existenţială şi la vocaţia civilă, etică, a poeziei, culminînd cu cea a oraşului pe cale de a se prăbuşi. Se reiau semnificaţii „grave" cu ajutorul unor imagini care migrează din celelalte cicluri ale volumului (din *A fost găsit un mort*,[131] poem cu problematici filozofice expuse cu simplitate şi concizie transparente, precum şi secvenţa anterioară, *VIII*). Poetul-personaj observă că lectura versurilor sale trezeşte în cititori acel spirit civic, care – trebuie adăugat – chiar există în doze consistente în poezia lui Vişniec şi se reflectă ca atare în ceea ce M. Vakulovski numeşte prin lirica despre „psihologia cetăţeanului",[132] hăituit, suspicios, ce se ştie supravegheat, observat şi pus în situaţia de a se identifica „cu oraşul şi cu maşina de curăţat oraşul care se ia după el":[133]

> fiecare poem vorbeşte / […] / despre oraşul ud care se scufundă în propriile / sale temelii despre temeliile negre care se / subţiază continuu sub apăsarea zilei şi dispar / la rîndul lor sub axele de simetrie ale zilei / despre groaza trecătorului care le citeşte pe / toate acestea în ochii altui trecător şi atunci / îşi schimbă între ei poemele ca pe nişte haine / sperînd fiecare într-o viaţă mai bună.[134]

---

[131] Idem, *A fost găsit un mort*, în *op. cit.*, p. 64.
[132] Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generaţia '80". Poezia*, p. 398.
[133] Idem.
[134] Matei Vişniec, *Descrierea poemului, IX*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, pp. 94-95.

Față de stadiul viziunii din *Întîmplările cu Leukodemos*, imaginea oraşului-corabie, sortit naufragiului inevitabil, se precizează tot mai limpede şi-n tonalități care cîştigă progresiv în directețe, pînă la mesajul fățiş din *Corabia*.

Convenția ceremonialului, a costumării teatrale şi, în general, orice urmă de scenariu al retoricii sînt dezavuate cu o anumită ostilitate a vocii în penultima secvență. Odată „demascate" de autor ca mijloace „tehnice", poezia pentru care pledează acum e una crudă, agresivă şi ireverentă pînă şi la adresa celui care o produce, în timp ce cealaltă, cea deja compusă şi parcursă înainte de cititor, se vede amenințată de impasul de a comunica acele mesaje esențiale asupra realului concret. Odată cu conştientizarea riscului, imaginea autorului decade la cea a compilatorului Macabeus, figurant şi-n secvența a VIII-a a ciclului *Descrierea poemului*, ca şi-n modulul teatral *Le philosophe*[135] (din *Théâtre décomposé*...), unde ascundea o natură de metafizician. Aici gestul de a-i arunca în apă cărțile echivalează cu o imposibilitate a poeziei.

Tot despre un declin al imaginii poetului citim în secvența concluzivă, unde vocea confesivă îi aparține acum clovnului, „bufonul oraşului", figură surîzător-pitorească, dar în acelaşi timp profund tragică, centrală în piesa *Angajare de clovn* (1987), şi, în fond, alter ego statornic al lui M. Vişniec. Autodiminuarea ironică invită la lectura în cheie politică şi a acestui ultim poem, iar imaginea neputinței, a neînțelegerii şi a singurătății clovnului capătă accente sarcastice şi satirice, dincolo de patetismul discret.

Din perspectiva acestui final, explorarea autoreferențialității cedează în fața implicării existențiale, într-un ciclu care rezumă şi aruncă în joc toate componentele majore ale poeziei autorului. Versurile inițiale urmăresc traiectoria con-

[135] Matei Vişniec, *Le philosophe*, în *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*, pp. 35-38.

cretă a poemului, care trece prin realitatea imediată a arhitecturii bucureştene, traiectorie desenată ca o „axă de simetrie”:

> Din poemul meu citit pînă la capăt / nu rămîne decît o axă de simetrie / care porneşte chiar din această încăpere / străbate parcul, bulevardul Ştirbei-vodă, autoservirea / Athènèe Palace [sic!], seminarul teologic baptist şi / se sfîrşeşte la Gara de Nord, chiar pe gura obosită / a oraşului.[136]

Poetul se vede deja pedepsit de rege şi prevesteşte cu amărăciune o perspectivă nefastă pentru urbea damnată. Ultima strofă marchează ieşirea din amintirea oraşului, dar şi o ieşire din lumea textului către realitate.

Punctul de forţă în acest grupaj final constă în jocul simultan, pe-o dublă scenă, cea a oraşului şi cea a versului, cu alte cuvinte, în actul dedublat de a scrie şi de a explica cum se scrie poezia sau, în cuvintele lui N. Manolescu, „de a descrie lumea şi deopotrivă felul în care poate fi descrisă lumea”, în „poeme-textuale care îşi conţin modul de producere şi de întrebuinţare”.[137] Este evident că această tendinţă apropie poetica metatextuală a lui Matei Vişniec de cea a lui Bogdan Ghiu, cu un plus din partea primului, mai vizibil poate ca oriunde, de implicare în realul social.

## V.4. Coregrafii suave, colaje atipice şi „efecte domino” în cosmosul infinitezimal din faţa cănii de ceai

Poetica metatextuală este interesantă şi productivă şi în ultimul volum publicat în România, *Înţeleptul la ora de ceai* (1984), unde dezinvoltura prozaică, oralitatea omniprezentă în secvenţe de cotidianitate citadină, mărcile mai vizibile ale

---

[136] Matei Vişniec, *Descrierea poemului*, *XI*, în *Oraşul cu un singur locuitor*, p. 97.

[137] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*…, vol. I, *Poezia*, p. 380.

biografismului şi „regia” ludică a *performance*-urilor poetice se adaugă sau consolidează trăsăturile postmoderne indicate în secţiunile precedente, apropiind formula lui Vişniec, de pildă, de cea a grupului de poeţi din *Aer cu diamante* şi legitimînd cu atît mai mult încadrarea sa ca postmodern.

În *via crucis* parodică, propusă în cele zece secvenţe ale poemului *Fuga*, cu care se deschide primul ciclu, *Viaţa arhaică*, antifraza din apelativele eului liric adresate persecutorilor săi înlocuieşte imprecaţiile, formulate asemănător retoricii blestemelor de tip folcloric, cu rugăminţi politicoase şi urări ceremoniale în beneficiul agresorilor. Astfel, efectul negativ se întoarce, graţie unui calcul compoziţional precis, asupra celui care îl proferează.

Epitetul „arhaică” din titlul ciclului vizează doar accidental ipostaze biblice, sensul denotativ fiind la fel de relativ şi dacă ne referim la celelalte două denumiri ale grupajelor de versuri următoare, „Viaţa simbolică” şi „Viaţa concretă”. Obişnuinţa constatată încă din cărţile anterioare de a-şi concepe reprezentările poetice prin asociere cu ideea unor sinteze cognitive, conduce la o situare a imaginarului în perspectivă mitică sau oricum general umană („viaţa arhaică”), simbolică şi, în acelaşi timp, concretă, ultima valenţă reprezentînd condiţia şi substanţa iniţială a lumii care evoluează în decorul fantast al poemelor lui Vişniec. Este şi un indiciu că explorarea simultană a acestor straturi de sens are o miză cognitivă precisă, ce se profilează ca act hermeneutic.

Deconstruirea (pastişa) genului imprecaţiei ia forma „pervertirii” şi „deghizării” atît la nivel formal, cît şi tematic, prin apel la structuri morfo-sintactice de tip folcloric şi la limbajul psalmilor biblici, pentru ca personajul-poet să se declare „tîlhar”, vinovat, deci. E doar o aparenţă, acesta nefiind dispus, de fapt, nici un moment să-şi recunoască vina abstractă, nenumită, pentru care trebuie să dea socoteală.

Este poate aici şi un ecou arghezian, dar distanța față de model e oricum semnificativă. „Performerul” – să-l numim astfel – nu țintește fățiș, precum cel din psalmii lui Arghezi, să provoace ireverent o instanță superioară, absconsă, ba din contră. De asemenea, nu funcționează nici o fraternizare reală a victimei cu călăul, temă altfel recurentă în literatura lui Vişniec. Tipul de atitudine afişată indirect, prin antifrază, este aceeaşi pe care Seneca sau Socrate o rezervaseră călăilor lor, refuzînd să se apere cu acel gen de argumente la care se aşteptau acuzatorii sau, pur şi simplu, să admită culpa. Urmăritul este perfect conştient de faptul că hăituitorii îi atribuie tot lui vinovăția proprie, iar în vers ideea se comunică prin modulări de lexic specifice discursului biblic, trimițînd la contextul tematic al patimilor lui Isus:

> şi mîine la ora făgăduită să veniți a mă întîlni / la locul ales / şi să aveți cu voi trompete subțiri pentru / glăsuirea adevărului // [...] / şi dacă vedeți că sînt ființă cuvîntătoare / fără un cuvînt aruncați asupra mea vinovățiile voastre.[138]

Personajul-„performer” apare drept un fugar dat în urmărire generală, convins totuşi (în secvența finală) că va triumfa:

> Iar eu, rămas singur, fără urmăritori / şi fără duşmani în preaneagră pocăință / mă voi ademeni şi la acelaşi gînd voi / căuta dezlegare şi patimile toate în cruntă / uscăciune vor pieri şi pielea mi se va / desface şi adevărul va ieşi la rîvnita iveală.[139]

Accentul se pune în realitate pe hotărîrea inflexibilă de a nu se preda spontan, preferînd o hăituire oricît de lungă şi de teribilă: „şi din cîinii mei cei mai neobosiți / vă voi trimite pentru paza de noapte unul / ori doi şi tihnite somnuri veți avea / şi tot eu vă voi aminti la împlinirea sorocului / că din nou alergarea noastră poate începe”.[140]

---

[138] Matei Vişniec, *Fuga*, *VIII*, în *Înțeleptul la ora de ceai*, p. 21.
[139] Idem, *Fuga*, *X*, în *op. cit.*, p. 24.
[140] Idem, *Fuga*, *IV*, în *op. cit.*, p. 14.

Ironia şi autoironia sînt utilizate în contexte escatologice. Poetul se autodenunță în imaginea soldatului-gornist, a îngerului vinovat de a fi dat semnale subversive cetății. Plurisemantismul versurilor face din nou posibilă o lectură în cheie etic-politică, gravitatea mesajului fiind disimulată de contraste lexicale şi gramaticale cu efect umoristic, obținute prin utilizarea simetrică şi repetată insistent a unor construcții morfologice de tip popular şi colocvial:

> şi pentru fiecare frîntură a zilei vă voi / spune în ce loc anume timpul mă încearcă nepăsător / cu sculatul / cu umblatul / [...] / ori cu răbdatul ori cu adăpatul ori cu / mocoşitul ori cu privitul femeii / ori cu descleştarea minții mele în fața vedeniei / ori cu alte lucruri ascunse şi stăruitoare pe toate / le veți şti.[141]

Cei pe care poetul îi imploră să-l prindă viu reprezintă o lume a ororilor, a „celor cu mîna lipită de gîrbaci”.[142] Ca un alt Crist, eul are premoniția morții apropiate (profilîndu-se ca o strivire sub roți de care), într-o secvență de metapoezie, prin care se reflectează nu atît la mecanismele literaturii, cît la rolul poetului şi al înțeleptului într-un timp istoric „învrăjbit”. Scurta epopee – monolog adresat în tonalitate cînd de colind, cînd de oracol sau psalm, uneori de rugăciune „deturnată” şi alteori de comedie – trimite atît la imaginea lui Isus, cît şi la cele ale lui Seneca sau Socrate, voci interzise ale cetății.

Deci, volumul debutează în forță cu versuri de-o calitate tehnică remarcabilă, o demonstrație de virtuozitate în manipularea registrelor şi resurselor lexicale şi culturale, într-o carte ale cărei semnificații la fel de complexe, greu de comentat la vremea publicării, erau de natură să-i plaseze cota valorică la nivelul cel mai de sus în producția poetică a generației ’80.

---

[141] Idem, *Fuga, VI*, în *op. cit.*, p. 18.
[142] Idem, *Fuga, VII*, în *op. cit.*, p. 19.

După această piesă de rezistență care precizează încă de la început nota definitorie din atitudinea personajului-poet, desfăşurarea motivelor şi temelor permite să se observe continuarea cursei solitare a protagonistului, în timp ce lupta cu sine şi cu ceilalți capătă valențe noi. Acestea cheamă pe scena poemului noi modalități şi registre expresive. Analiza nu mai are în vedere examinarea separată a fiecărui ciclu, întrucît poetul însuşi îşi ia libertăți depline în organizarea „materiei", cele trei părți fiind suficient de omogene din punct de vedere tematic încît să permită permutarea textelor poetice dintr-un ciclu în altul fără pierderi la nivelul coerenței viziunii.

Originalitatea formulei parabolice, odată omologată şi verificată în contexte anterioare, revine şi-n ultima carte a lui M. Vişniec din anii '80, pentru a înfățişa universul-oraş la stadiul lăsat la sfîrşitul volumului precedent, acela de naufragiu în curs, care se consumă cu dislocări de suprafețe şi teritorii. Opțiunea pentru parabolă, observă Ion Bogdan Lefter, este comună şi colegilor de generație Petru Romoşan şi Nichita Danilov, enunțurile mizînd constant pe două planuri de semnificație, cel aparent, de suprafață şi cel parabolic propriu-zis. Îi desparte însă dezinvoltura prozaică şi preferința pentru decoruri citadine, pe alocuri bucureştene, recognoscibile în doze consistente doar la autorul *Oraşului*..., „cel mai cotidian în recuzită".[143]

Trebuie remarcat din capul locului că atitudinea calm impasibilă, cu care erau înregistrate anomaliile din acest univers în momente anterioare, tinde acum spre paroxismul alienării, existînd chiar cîteva aluzii la sinucidere. Schizofrenia protagonistului, ca şi a celorlalte personaje, funcționează la Vişniec ca formă de denunțare a unei lumi opresive, cea a totalitarismului, sau a altor modalități mai mult sau mai

[143] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, p. 212.

puțin opresive de „spălare a creierelor”. Stadiul prezent al antiutopiei poate fi configurat prin raportare la atmosfera din *Lacustră*, dilatată aici la nivel planetar.

Universul şi „oraşul” fac acum obiectul unei explorări aşa-zicînd microscopice, precizia şi amănunțimea descrierii fiind comparabile cu o operație chirurgicală. „Metoda” ca şi impactul emotiv fac din demersul autorului un spectacol despre incizia, secționarea, radiografierea lumii şi a mecanismelor degradării şi prăbuşirii ei.

„Regia” ceremonialului şi a costumării scenice este mai puțin prezentă, întrucît iluzia utopică a dominării realității oraşului prin estetizare s-a transformat deja din volumul anterior într-o conştientizare hiperlucidă a imposibilității ei. Liniştea nefirească, suspectă persistă şi este cu atît mai alienantă, agresînd singurătatea cronică a personajului-narator. Ambele elemente revin în *Parcă se aude o trompetă*, unde într-o atmosferă bizară, rău prevestitoare, un domn de-o eleganță scenică puțin pedantă („m-am descurcat de minune / costumul e negru, fularul e lung şi foarte alb”)[144] aşteaptă ceva neprecizat. Timpul a fost suspendat, iar liniştea atît de profundă încît pereții se înclină de densitatea ei.

Cu alte puține excepții, veşmintele de ceremonie îi mai sînt necesare personajului fantast, un alter ego, în penultima piesă din carte, unde poetul s-a pregătit calm şi prozaic să participe la înscenarea propriei ieşiri din scenă şi din singurul univers la care a avut acces, către ceva – din nou – neprecizat. Un alt gen literar (adică teatrul)? Un alt mod de a scrie poezie? Ultimele versuri, introducînd cîteva semne aşa-zis ritual-ceremoniale, cu posibil efect apotropaic („în ultimul moment mi-am cumpărat / un joben subțire şi foarte lucios”),[145]

[144] Matei Vişniec, *Parcă se aude o trompetă*, în *Înțeleptul la ora de ceai*, p. 28.
[145] Idem, *O plimbare cu trenul*, în *op. cit.*, p. 93.

relativizează sensul tragic, dînd finalului posibilitatea plurală de a interpreta moartea ca renaştere spre un altceva. Cartea următoare, apărută în 2000, acoperă perioada 1987-2000. Să credem că din 1984 a urmat o perioadă fără poezie?

Cum trenul în care călătoreşte eroul liric „se va răsturna chiar la capătul călătoriei", grija puțin exagerată pentru „regia" costumației orientează lectura spre o „înscenare" a propriei dispariții simbolice, asimilabilă unui rit de trecere *sui generis*, în plan concret anunțat din prima strofă ca o sinucidere. Iată, poate, scopul „deghizării" elegante.

Între aceste două ipostaze liminare ale personajului-narator, alter ego al instanței auctoriale, care sînt cele intermediare? O atitudine reiterată, mai puțin prezentă în volumele anterioare, este aceea a autoflagelării şi autoacuzării pentru monstruozitatea şi decadența etică a oraşului. Astfel, cîinele *Obosit şi murdar cu ochii injectați* din poemul eponim îi atribuie poetului responsabilitatea pentru eroarea naşterii zeului care a şi murit imediat în oraş, în timp ce Anaxagora, unul dintre spiritele fecunde ale Antichității, gînditor din familia filozofilor uciși de politicienii vremii lor pentru ideile pe care le-au susținut, este găsit şi el mort. Anaxagora, primul filozof important al Atenei, fusese condamnat la moarte pentru ateism, ca şi Socrate. Pericle, pentru care era învinuit de adversarii lui politici, apărîndu-l, i-ar fi putut obține eliberarea, dar gînditorul s-ar fi ucis oricum, neputînd să suporte ofensa primită. Referința intertextuală se opreşte din nou asupra unei figuri tutelare a filosofiei, în acelaşi timp un model de verticalitate morală.

Dacă ar trebui să deducem o schemă generală de evoluție a personajului-narator aceasta ar presupune un scenariu în care protagonistul parabolelor este condus din aproape în aproape, de regia stabilită minuțios dinainte, să evolueze în scene cu semnificații precise, urmînd registre ludice sau sarcastice, înscrise în rama de apocalipsă comică ori de pate-

tism reținut. Iată o partitură grotescă, presărată cu imprecații plastice, rostite ca o replică teatrală de personajul cîinelui: „cîinele se opreşte lîngă gura mea / şi începe să plîngă / îmi zice trezeşte-te, bestie umană, / făcătură, nu vezi că se lasă frigul, nu vezi?”.[146]

Mergînd tot pe firul intertextualității, unul dintre motivele pentru care M. Vişniec îl invocă într-un text pe Lucrețiu se referă la una dintre ideile filozofiei lui epicureice, aceea de a-şi incita cititorul să se elibereze de angoasa morții şi a zeilor. O altă conexiune, căreia i s-ar putea asocia din poem imaginile diluviului ce dizolvă peisaje urbane, pare a fi inspirată de pesimismul existențial al poetului latin, care-l stimula să formuleze în capodopera *De Rerum natura* profeții apocaliptice, viziuni cvasihalucinatorii. Aşadar, în dialogul adresat *Către poetul Lucrețiu*, cel menționat în titlu e desemnat tot ca un alter ego, aflîndu-se în iminența de a se îneca printre fîşii de oglindă în care i se reflectă chipul. Trecerea spre moarte se face lent, ca o alunecare în vis: „oglinda în care te priveşti / se desface în fîşii subțiri şi / cu uşurință apoi plutesc peste apa / în care tu te îneci”.[147]

Ideea autodistrugerii ia forma unei *exhortatio* de pe acoperişul oraşului, de unde personajul se expune provocator, nu fără o doză de exhibiționism şi ostentație, în bătaia săgeților de arc, furios că ținta inimii este programatic ratată de trăgători.[148] Sau, în poemul *Mă voi închide în pavilionul de vînătoare*, pe un ton degajat, adresîndu-se tandru iubitei cu alintul „fată frumoasă”, îi spune „mă voi gîndi la ochii tăi somnoroşi prin care / trec diafan zilele unui motan roşu”, însă ultima vînătoare la care va participa este – cum se deduce cu ajutorul intertextului – o sinucidere mai degrabă

[146] Idem, *Obosit şi murdar cu ochii injectați*, în *op. cit.*, p. 50.
[147] Idem, *Către poetul Lucrețiu*, în *op. cit.*, p. 67.
[148] Idem, *O tragere cu arcul*, în *op. cit.*, p. 52.

simbolică, dar în „scenografia" reală în care a murit Hemingway. Detaliile sînt aceleaşi pe care le-am comentat în poezia *O vizionare* din volumul de debut, de unde migrează cîteva „piese" de „recuzită":

> iar în ziua a treia mă voi închide în pavilionul / de vînătoare pentru o ultimă vînătoare / voi alerga prin propria mea piele după un // animal uriaş care seamănă cu mine // [...] / pe mine însumi mă voi ținti / în tîmpla asudată şi arma care a tras va sta multă / vreme deasupra cărților prăfuite în biblioteca / mea de la țară.[149]

Rostite cu aerul normalității celei mai obişnuite, lipsite de ornamente şi de emfază, aceste mesaje transmit o tensiune autentică, ceea ce împiedică riscul căderii în retoric.

Lumea devastată, aridă şi nevrotică e traversată din nou de o fanfară, deşi nici un element al cadrului nu o face necesară sau cel puțin comprehensibilă în *Încă puțin*. Se face aluzie la iluzionistul care a înnebunit, altădată eul însuşi se identifica în această figură. Prin translare de planuri, partea finală îl plasează în acest decor pe poet vorbind la persoana I, în aşteptarea colegului scriitor Groşan, ambii, deci, participanți la „scenariul" absurd al lumii autarhice din text. Insertul biografist, concentrat pe un amănunt prozaic, menit să stîrnească cititorului un zîmbet, indică legătura profundă dintre cele două lumi, cea „ficțională" fiind o continuare aşazis firească a celei reale. E interesant că fizionomia stranie a universului lui M. Vişniec nu exclude formule precum cea biografistă. Aşa cum Cărtărescu, de pildă, mixează biografism şi onirism pe spațiul aceluiaşi poem, tot astfel Vişniec testează coexistența parabolei oraşului – cu substanța ei fantastă, absurdă, impregnată de un alt fel de notă suprarealistă –, cu acelaşi model biografist. În plus, întîmplările noi din acest volum, unele mai apropiate de realul cotidian,

[149] Idem, *Mă voi închide în pavilionul de vînătoare*, în *op. cit.*, p. 68.

dar care implică şi personaje sau obiecte mai vechi, sînt transplantate în scenariul oraşului tulburător „confecţionat" deja în cartea anterioară, populîndu-l. În acest stadiu, cele două ordini sînt reciproc permeabile:

> De trei zile fanfara cîntă în parc / automatul a fugit din restaurant lăsînd uşile deschise // [...] / iluzionistul / a înnebunit rătăceşte pe străzi arborii / casele dispar în urma sa // [...] / acum stau în cofetărie la corso şi-l / aştept pe groşan care are să-mi dea 25 / de lei mă tot uit pe fereastră la stop / în sfîrşit se face verde pietonul furios / trece pe cealaltă parte a străzii.[150]

Fondul de angoasă şi tendinţa spre autoflagelare a personajului-poet se amplifică în *Primul poem pentru cîini*, care este de fapt al doilea, dacă socotim şi „scrisoarea" către Leukodemos din volumul apărut în 1982, şi fără să mai luăm în calcul subciclul întreg despre acelaşi alter ego.

Ca în multe dintre poeziile autorului, funcţionează şi aici la nivelul sensului „efectul domino", altfel spus, fiecare resort liric îl activează pe următorul, iar la sfîrşitul lanţului acumularea tensiunii lirice duce spre un punct culminant care conţine miezul semnificaţiei. Alteori, formula de final abandonează succesiunea logică a parcursului, coerenţa fiind deviată complet într-o rezolvare comică sau antisentimentală, absurdă sau teribilistă.

În aceste versuri s-a optat pentru prima strategie. Liniştea implacabilă şi neliniştea surdă, aspectul descompus al peisajelor care se desprind de arbori, simptome ale dezordinii mentale, împreună cu scena călăului care „se porcăia îngrozitor cu osînditul" irită sensibilitatea protagonistului-poet împingîndu-l la o revoltă greu de stăpînit, aşa încît consecinţele auto-torturii se răsfrîng şi asupra altor martori inocenţi:

[150] Idem, *Încă puţin*, în *op. cit.*, p. 82.

> Primul poem pentru cîini s-a născut / într-o după-amiază de toamnă dintr-un / țipăt prelung al creierului dintr-o / încremenire stropii de aer se scurgeau / de pe gurile hăituite micile trupuri / adormeau în gările mici ale patriei // [...] / atunci, poetul, care stătea în fața ferestrei / a strîns din dinți şi a izbit cu fruntea / în fereastră cioburile s-au împrăştiat / peste tufele de mirt şi chiar în vasul de argint / din care i se dă cîinelui de obicei / să bea apă.[151]

Dacă poemele comentate pînă în prezent în această secțiune cîştigă în profunzime la o lectură plurisemantică, rămînînd – adică – deschise interpretării pe mai multe paliere de sens, există în *Înțeleptul*... cîteva orientate spre o semnificație etic-politică mai explicită. De pildă, *Ciclopul* adoptă simbolul personajului conotat cultural în titlu pentru a pune în relație monstrul (a se citi „tiranul") şi pe „învățăceii aleşi" într-o ecuație lirică despre complicitatea intelectualilor cu oroarea puterii.[152] Sau dezvăluirea mecanismelor executării politice prin stratageme obscure e o temă pentru o eventuală piesă de teatru, deja schițată aici în decorul auster, minimal, al unei case devenite neprimitoare pentru proprietarul ei, vidată de intimitatea casnică de altădată:

> ferestrele erau acoperite de mult / cu cearceafuri albe // aceeaşi masă în mijlocul încăperii / o sticlă de apă şi un pahar / o singură haină atîrnată în cuier // priveam la toate acestea / şi aş fi vrut să se întîmple ceva / şi chiar atunci cîinele meu / a fost împuşcat pe la spate.[153]

Urmează apoi un grup de trei „compoziții" lirice succesive, foarte diferite între ele, dar interpretabile prin aceeaşi grilă de lectură. Prima propune o imagine – s-o numim –

[151] Idem, *Primul poem pentru cîini*, în *op. cit.*, p. 87.
[152] Idem, *Ciclopul*, în *op. cit.*, p. 41.
[153] Idem, *Întoarcerea acasă*, în *op. cit.*, p. 69.

panoramică asupra oraşului, aceea a unui univers perfect ordonat, dar sub aparenţa normalităţii, ordinii şi salubrităţii impecabile, se iveşte, în realitate, o lume docilă, aplatizată, supravegheată încît nici o revoltă să nu poată fi imaginabilă. Sub pretextul inocenţei privirii care fotografiază „peisajul", al doilea vers din acest poem, intitulat *x x x*, creează un puternic contrast faţă de primul, efectul devierii incluzînd şi o nuanţă comică. Anonimatul a fost probabil o tentativă de a îndepărta atenţia cenzorului de la mesajul altfel transparent:

> Străzile sînt curate şi lungi / parcul e verde nici un om spînzurat printre / arbori // autobuzele merg în tăcere / cîte locuri atîţia călători / toate mîinile aşezate calm pe genunchi [...] // nu se aud zgomote nimeni / nu loveşte cu pumnul în masă / nimeni nu strigă nimic după chelner // trecătorii se deplasează unul cîte unul / cîinii merg încet în urma trecătorilor.[154]

Scenariul dramatic de conversaţie cosmopolită, în faţa unei cafele, cu rafinata doamnă Vernescu, proprietara, este expedientul discursiv prin care poetul ne comunică fascinaţia sa pentru Franţa, cînd încă nu spera probabil ca aceasta să devină patria sa adoptivă. Doamna Vernescu şi mirajul Franţei sînt elemente care stabilesc din nou raporturi multiple de „intertextualitate restrînsă" cu restul operei autorului. Proprietara face parte din distribuţia mai multor piese de teatru, printre care fragmentul *Le clochard* [Vagabondul] din *Théâtre décomposé*, citat anterior, iar atracţia spre cultura franceză reapare în romanul *Sindromul de panică în Oraşul Luminilor*, apoi în piesa *De la sensation d'élasticité lorsq'on marche sur des cadavres* (2009), ca şi în diferite interviuri cu autorul.

Subiectul acestei conversaţii agreabile, din care textul restituie doar replicile chiriaşului adresate interlocutoarei, care, în tinereţea ei trăise la Viena şi la Paris, face încă o dată

[154] Idem, *** [*Străzile sînt curate şi lungi*], în *op. cit.*, p. 77.

posibil acel dialog fertil între toate genurile de scriitură din literatura autorului, dar şi alte tipuri de raporturi intertextuale. Versul reprodus din *Le pont Mirabeau* presupune ca, de fapt, cititorul să aibă în vedere refrenul din acelaşi poem („Vient la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure"), în sintonie cu tonul nostalgic, care nu poate disimula dorința personajului captiv de a evada din universul său mărginit, şi nici conştiința imposibilității de a o face. Contrastul între fantazarea erudită în jurul himerei şi realitatea anostă se insinuează în gustul amar al cafelei şi în cel fad al şerbetului, în fiecare zi tot mai neplăcute decît în cea precedentă. Regretul şi comedia, conversația erudită şi tonul de badinaj fac din aceste versuri o excelentă pagină desprinsă în parte din autobiografia reală a lui Matei Vişniec:

> Franța e minunată uneori te cuprinde / tristețea că nu te-ai născut francez / şi atunci e bine să-ți aminteşti de acel // vers din Apollinaire „sous le pont / Mirabeau coule la Seine" e atît de / profund Apollinaire şi atît de aproape de // sufletul nostru de visători şi înduioşați / doamnă cafeaua nu are zahăr şi credeți-mă / şerbetul ăsta îşi pierde gustul pe zi ce trece.[155]

După aceste – să le numim – „antecedente", comentate în ordinea prezenței lor în volum, urmează poemul *Corabia*, unul dintre cele mai cunoscute din poezia autorului, care, aşa cum o recunoaşte Nicolae Manolescu în *Istoria critică...*, precum şi în interviul acordat lui M. Vakulovski, contribuise întrucîtva la interzicerea Cenaclului de Luni. Canava cu o textură care se pretează dezvoltării într-o mizanscenă, poemul reproduce o situație conversațională relativ simplă, cu semnificații politice de-o directețe neobişnuită pentru momentul istoric la care a fost scrisă: spre exasperarea călătorilor, o corabie se scufundă ireversibil, dar halucinant de

[155] Idem, *O dimineață cu doamna Vernescu*, în *op. cit.*, p. 79.

lent, în ani şi ani, aşa încît cei de la bordul ei ajung să înțeleagă că naufragiul ambarcațiunii este similar altor situații mai complicate din existența lor, ca de pildă, unele procese sau fenomene sociale şi politice în curs.

Matei Vişniec explicita astfel, cu claritate aproape didactică, ceea ce gîndea despre viitorul apropiat al lumii româneşti din anii ’80. *Corabia* este, deci, un text jucat, de-o oralitate savuroasă, cu frazare şi „regie” tipic scenică. Comicul se insinuează treptat, călătorii găsindu-se în situația de a repeta tot mai jenați gestul de rămas bun, în aşteptarea naufragiului inevitabil ce întîrzie parcă la nesfîrşit să se producă. În final se insinuează o notă de umor, întrepătruns oricum de revoltă şi iritare. Se joacă totuşi o comedie a naufragiului bine dozată de accentele contrastante de viziune, pe care leam menționat, ceea ce dă o notă de carnavalesc premoniției autorului astfel „deghizate”, perspectivă la care participă şi infuzia consistentă de luciditate tăioasă, manifestă în întreaga „punere în scenă”:

> Corabia se scufunda încet noi ziceam / şi ce dacă se scufundă corabia şi mai / ziceam orice corabie se scufundă / într-o zi şi ne strîngeam mîinile / ne luam rămas bun // [...] // dar corabia se scufunda atît de încet încît după un an încă ne era ruşine / nouă celor care ne-am dat mîinile şi / în fiecare dimineață ieşeam unul cîte unul / măsuram apa hm nu mai e mult se / scufundă încet dar sigur // dar corabia se scufunda atît de încet / încît după o viață de om încă / mai ieşeam unul cîte unul şi priveam / cerul şi măsuram apa şi scrîşneam din dinți / şi spuneam asta nu e o corabie / asta e o ... / asta e o...[156]

Formula poetică aplicată recurge la resurse şi valențe complementare ale ludicului: de la spectaculozitatea rostirii de tip dramatic, la dojazul aproape matematic al momentelor

[156] Idem, *Corabia*, în *op. cit.*, pp. 80-81.

„tramei", care urmează o undă de propagare implacabilă, mecanismul textual activînd treptat şi punînd succesiv în mişcare fiecare resort textual, pînă la completarea „poveştii".

Manolescu îşi aminteşte cu precizie, în capitolul dedicat dramaturgiei autorului din *Istoria critică...* (nu există acolo şi un capitol rezervat poeziei) momentul în care poemul a fost citit şi evaluează ponderea acestui episod în cadrul istoriei cenaclului, mult mai complicată, de fapt, care a luat sfîrşit odată cu suprimarea şedinţelor, în chip mai mult sau mai puţin întîmplător, dar curînd după această lectură:

> Matei Vişniec a citit poezia într-o seară la Cenaclul de Luni, prin iunie 1983, când lecturilor obişnuite le luau locul unele excepționale, așa-zicând de sfârșit de stagiune. A ieşit un întreg scandal şi în toamnă nu ne-am mai putut reîntâlni, ca în anii trecuți, cenaclul fiind desființat. Cauza desființării era, desigur, una mai adâncă, dar poezia lui Vişniec şi-a avut rolul ei. Cenzura a ghicit, ca şi noi toți, de altfel, substratul politic. Nu era vorba de nici o tristețe metafizică, fie şi impregnată de un comic de situație. *Corabia* era cronica unei morți așteptate şi anume a comunismului, trepidând de nerăbdare şi decepționată de amânare.[157]

Într-un alt pasaj, criticul revine asupra aceleiaşi ocazii şi observă „caracterul politic deschis" al unor lecturi citite în cenaclu, exemplificînd tocmai cu poetica lui Vişniec şi menționînd în acelaşi context poeziile lui Ştefan Augustin Doinaş, prezent ocazional printre cenaclişti ca invitat de onoare. Manolescu mai face şi alte precizări importante legate de acest subiect. Mai întîi că Cenaclul de Luni a avut fără doar şi poate „o tentă politică": „Noi polemizam cu un anume tip de literatură, cu o anume viziune oficială asupra literaturii, de la tematică până la stilistică".[158]

---

[157] Nicolae Manolescu, cap. „Dramaturgia", în *Istoria critică a literaturii române*, pp. 1390-1391.

[158] Interviu cu Nicolae Manolescu, în Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu „generația '80". Interviuri*, p. 385.

A afirma valoarea estetică în acest mod în anii ’70-’80 echivala în accepția spiritului rector al Cenaclului cu „un act politic”, care s-a concretizat, pe de-o parte, implicit, ca „polemică la adresa unor forme oficiale literare”,[159] iar, pe de alta, într-un sens manifest, explicit, de reacție „directă, tematică”.[160] Poezia lui Matei Vişniec ilustrează în demonstrația criticului ultima accepție.

Mai amintesc că episodul autobiografic al *Corabiei* revine în capitolele inițiale din romanul total *Sindromul...*, în secvențele în care protagonistul începe să cunoască lumea industriei editoriale pariziene şi pe pitorescul şi grotescul domn Cambreleng, poemul reprezentînd în logica operei narative citate un fel de carte de vizită pentru scriitorul abia ajuns din Estul continentului. *Corabia*, reprodus integral, închide romanul, recontextualizîndu-şi sensurile.

În continuarea acestei teme, adică a filonului aşa-zis politic, dar şi independent de acesta, distopia oraşului, recurentă în ultimul volum din anii ’80, atinge limite extreme, ajungînd pînă la negarea totală a sensului în cîteva poeme care, grupate, ar putea alcătui un subciclu. Nimicul acaparează tot domeniul realului ca-n versurile din *M-am uitat în buzunarele mele*, unde ideea este pusă în scenă cu ajutorul unei pantomime, transformate aproape imperceptibil într-un scenariu apocaliptic, dilatat la nivel macrocosmic. Reperele personajului – gîndirea, fantezia, realitatea contingentă a oraşului, prezența celorlalți – se adîncesc în vid ca absorbite de o forță secretă:

> M-am uitat în buzunarele mele: nimic / m-am uitat în jur am desfăcut larg palmele: / nimic / m-am gîndit mai adînc, m-am concentrat / cu ochii închişi: nimic // [...] // am izbit cu pumnul în peretele alb / şi rînd pe rînd toți pereții oraşului / s-au

[159] *Ibid.*, p. 386.
[160] Idem.

prăbuşit ca nişte cărți de joc / am trecut printre trupurile strivite / am privit în ochii lor: / nimic.[161]

Iată că expedientul a ceea ce am numit „efect domino” nu e numai o tehnică compoziţională predilectă, ci şi o imagine poetică asociată aneantizării oraşului.

Într-un text poetic ulterior, experiența invaziei golului se extinde de la percepția individuală la cea generală. Cu calmul nefiresc specific, poetul se declară cronicarul acestei stări de fapt, pe care o înregistrează ca atare într-o istorioară condensată, decupînd elementele derizorii, groteşti sau comice. Finalul propune o întoarcere metatextuală asupra poemului cu efect ludic, relaxant, explicitînd „rețeta” aplicată, ca şi-n poemul anterior: „toată lumea s-a apucat să vorbească despre / aceste întîmplări şi au tot vorbit / şi nu s-au ales cu mare lucru // am scris despre ei un catren pe care / se vede că l-am pierdut”.[162] Jocul de-a v-ați ascunselea cu catrenul din ultimul vers este o modalitate de a dizolva orice urmă de tragic, depăşind revolta din *M-am uitat în buzunarele mele*, în favoarea unui registru al constatării vag amuzate.

În fine, al treilea poem la temă expune tot o trecere graduală de la particular la general, mecanica versurilor sprijinindu-se pe derularea unei cauzalități implacabile ce funcționează însă aberant.[163] Cu alte cuvinte, simpla evocare mentală a unei referințe culturale atrage brusc consecința tragică îndeobşte cunoscută de cititori. Mecanismul deviază, iar relația cauză-efect produce anomalii şi în ordine etică. În final, această stranie succesiune de fenomene conduce la irupția vidului.

Anomalia se propagă cu rezultate interesante şi la alte nivele ale scriiturii. De pildă, *După-amiază cu sfîrşit de*

[161] Matei Vişniec, *M-am uitat în buzunarele mele*, în *Înțeleptul la ora de ceai*, p. 42.
[162] Idem, *Omul*, în *op. cit.*, p. 44.
[163] Idem, *Bun glontele lui Cesare Pavese*, în *op. cit.*, p. 60.

*secol* poate fi citit ca un colaj atipic. Titlul sună asemănător cu acelea ale unor tablouri din vremea avangardelor istorice. Se pot cita aici denumirile pînzelor cubiste ale lui Picasso, *La Femme à l'évantail* (1908) sau *Femme à la mandoline* (1910) dar, mai ales, colajele maestrului, precum *Compotier avec fruits, violon et verre* (1912) şi ciclul dedicat chitarelor între 1912 şi 1914, pentru care utiliza materiale diverse, hîrtie, foaie de ziar, sfoară etc. Colajul lui Vişniec „asamblează" imagini din două secole, cel al poetului şi cel al trăsurilor cu cai, fără ca decupajul să încorporeze părți din opere deja existente, ci tehnica e afirmată ca modalitate de construcție şi de juxtapunere temporală într-o simultaneitate ideală, specific postmodernă.

Lumea încremenită într-o liniște atît de profundă încît să provoace suspendarea timpului, gravitației şi a sunetelor e asociată sugestiilor agresiunii legate de figura poetului, ultimele prezentînd anumite afinități cu atmosfera încordată din tablourile lui De Chirico. Cadrul prinde contur din secționarea unor fotografii, din care ulterior se recompune un puzzle prin unirea cîtorva fragmente disparate. Criteriul selecției a privilegiat imagini care întrețin o tensiune difuză şi sentimentul de neliniște surdă, în proximitatea scenelor incoerente de coşmar. Peisajul anesteziat al după-amiezii apare astfel perturbat, iar impresia de suspendare a obiectelor în spațiu şi liniştea nefirească sporesc senzația de apăsare:

> Un cîine lătra la o picătură de apă / cămaşa era smulsă de pe trupul meu / cu tot cu piele // rîsul părea jupuit de pe botul cîinelui / poemul părea jupuit de pe creier // trăsurile alunecau încet pe stradă / caii întorceau capul după trecători // liniştea n-a trecut de propriul meu trup / căderea s-a oprit din lipsă de sunet.[164]

[164] Idem, *După-amiază cu sfîrşit de secol*, în *op. cit.*, p. 46.

Aceeaşi atmosferă de apocalipsă tăcută domină şi-n poemul imediat următor, tehnica poetică adoptată apropiind acum viziunea de tip colaj a lui Vişniec de cea a pictorilor dadaişti şi suprarealişti, de pildă a lui Duchamp sau Ernst. Asocierile reprezentărilor ascultă de un mecanism logic, identic celui care generează în plan stilistic sinecdoca. Părţile se manifestă în „decor" independente de întregul cărora aparţin. Logica metonimiei şi a sinecdocei, împinse la extrem şi aplicate lumii reale, o simplifică pe aceasta din urmă pînă la dimensiunea insignifianţei, a lipsei totale de substanţă sau, în alte cazuri, a monstruosului şi a infirmităţii ontologice, agravate de durata dilatată a gesturilor. Mecanica vidului transformă umanul în reprezentare mecanomorfică: „Prin oraşul lipsit de străzi / trec cîntînd pietonii lipsiţi de trupuri // mîna mănîncă singură / pe o masă în bufetul gării / la fiecare două ore ciuguleşte cîte un bob de strugure".[165]

Limbajul se contaminează de anomalia lumii, atras spre vortexul ei, într-o viziune a mecanomorfozei generalizate, cu angrenaje care merg în gol: „Peste cuvîntul oraş / pluteşte cuvîntul ceaţă / cuvîntul om priveşte prin cuvîntul fereastră".[166]

Tirania staticului care paralizează orice gest se sprijină, diferit de contextele anterioare, pe jocul abolirii raporturilor cauză-efect, în sensul că existenţa primului termen al binomului nu mai implică legătura cu elementul secund. Dereglarea cosmică pare să dureze de la începutul lumii, vacuitatea atotcuprinzătoare suspendă universul într-un timp infinit, necronometrabil, iar implicaţiile evenimenţiale cunoscute în istoria culturii (existenţa literaturii lui Dante şi suprimarea lui Danton) cad în vid, numele celor doi rămînînd doar să dea loc unui simplu joc fonic, bazat pe principiul simetriei: „Nici trăsurile n-au mai tras la scară / ziarele

[165] Idem, *Călătorii sumare*, în *op. cit.*, p. 47.
[166] Idem.

au ieşit la ora şase dar / nimeni n-a mai cumpărat nimic // a fost o zi care nu s-a mai terminat niciodată // [...] / nici Dante n-a mai scris nimic / nici Danton n-a mai fost ghilotinat”.[167]

Mecanismul cauză-efect este altfel demontat în *Orbii au început să culeagă flori*, mizîndu-se acum pe inversarea legilor care-l instituie. Avînd în fundal efigia osînditului crucificat, în timp ce peste întreaga „scenografie” planează amenințător prevestirea căderii „imperiului roman” (indicație polisemantică, utilă probabil pentru a deruta atenția cenzurii), o mare parte a „actorilor” din prim- planul scenei – bufonii, regele şi soldații – se retrage în spații închise, torturante sau oricum constrîngătoare. Numai orbii, surzii şi înecații sparg staticitatea şi evoluează într-o „coregrafie” suavă, însă absurdă, care întoarce literalmente pe dos legile logicii, dar care este coerentă cu imaginea de „comedie metafizică”, definitorie în accepția lui Radu G. Țeposu pentru imaginarul poeziilor lui M. Vişniec: „orbii au început să culeagă flori / surzii au început să cînte / înecații ies încet din mare / şi se duc la casele lor”.[168] Comentariul rezervat de acelaşi autor volumului *Înțeleptul...*, pornind de la *Poemul care se citeşte pe sine*, este – cred – potrivit şi pentru figurația din *Orbii...*:

> În astfel de bijuterii poetice, Matei Vişniec amestecă, în modul cel mai înalt, acuitatea reprezentărilor spirituale cu frisonul unei existențe vulnerabile, amenințate de dezintegrare şi pierderea sensului. Universul hieratic al poemelor e fulgerat adesea de halucinații imprevizibile, terifiante, care aduc în decorul fantast un aer de comedie metafizică.[169]

Logica inversă a relației de cauzalitate descrise mai sus se destramă însă spre final, luînd o altă întorsătură, pentru ca

---

[167] Idem, *Poem crepuscular*, în *op. cit.*, p. 56.
[168] Idem, *Orbii au început să culeagă flori*, în *op. cit.*, p. 63.
[169] Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, p. 117.

poemul să se completeze în cheie etică: „pînă şi calul meu s-a ridicat în două picioare / şi acum culege fructe calde din pom / le doboară cu ajutorul unui băţ pe care / sînt sigur / îl va păstra subsuoară / şi pentru alte ocazii”.[170]

Personajele din acest spectacol au migrat dintr-o carte într-alta – bufonii, regele, înțeleptul, iluzionistul, poetul, calul, orbii, mărul, automatul de limonadă, famfara –, iar alte elemente de recuzită s-au adăugat pe parcurs.

Privind o clipă din perspectiva receptării în Italia, se va putea observa că împreună cu poemul *Orbii au început să culeagă flori*, au mai fost selecționate în antologia bilingvă româno-italiană, îngrijită de M. Cugno,[171] *Poem crepuscular* şi *Primul poem pentru cîini*, ilustrînd stadiul ultim al distopiei „oraşului cu un singur locuitor”, două dintre ele conținînd trimiteri şi la sfera anomaliei etice care domină lumea operei.

Textul titular, cu care se închide volumul, *Înțeleptul la ora de ceai*, oferă o idee precisă asupra viziunii condensate a cosmosului la dimensiuni infinitezimale, la care ajunge poezia lui Matei Vişniec din anii ’80, imagine în miniatură a „oraşului”-univers, tărîmul cel mai tipic pentru poetica sa.

Personajul înțeleptului, ultimul alter ego al poetului, destinat să rămînă singur la capătul acestei călătorii de cunoaştere prin bolgiile prezentului, substituie acum imaginea iluzionistului, bufonului, a cîinelui Leukodemos şi a lui Lucrețiu. În fond, solitudinea a fost încă de la început starea cea mai reprezentativă a vocii din poeme, exprimată de toate aceste măşti şi ale cărei angoase au fost proiectate grațios într-un megaspectacol văzut ca exhibare a interiorității şi expiere ludică, pusă la cale cu ajutorul lucidității şi al inteligenței, în primul rînd de ordine dramatică.

---

[170] Matei Vişniec, *Orbii au început să culeagă flori*, în *Înțeleptul la ora de ceai*, p. 63.

[171] Marco Cugno (îngrijit de), *La poesia romena del Novecento*, pp. 417-419.

În aceste versuri înțeleptul este un fel de Gulliver, care contemplă detaşat „materia” în totalitatea ei, adică apocalipsa „piticilor”, consumîndu-se într-o mizanscenă comic-cinică în cana lui cu ceai, în cosmosul strîmt şi grotesc, redimensionat la coordonate infime, de desen animat sau de teatru de păpuşi: „văd un punct lucitor, o încăpere discretă / în care locuieşte materia, acum / o văd toată, în întregime, / trecătorii se urcau pe fereastră se rostogoleau / în cana de ceai se aruncau în lichidul gălbui se / înecau acolo, bolborosind agitîndu-şi mîinile subțiri”.[172]

Capacitatea de concentrare a viziunii sensurilor profunde în repere infinitezimale este cu totul remarcabilă la Matei Vişniec. Imaginea terifiantă a cănii în care pluteşte sîngele „trecătorilor” şi al „materiei” transformă întreg universul într-un joc de-a masacrul,[173] permițînd patetismului discret, evitat la suprafața textului, să irupă în pagină şi să dea nota finală a poeziei autorului din anii ’80.

Mă voi opri în continuare la cîteva ultime considerații privind latura metatextuală a acestei poetici. Metatextul apare în piesele de rezistență ca persiflare a autoreferențialității de tip modernist şi a lipsei referentului, afirmate de structuralism, şi ca depăşire ironică a unui procedeu literar practicat de poet în descendența lui N. Stănescu, pe care optzecistul îl deconstruieşte prin expunerea ostentativă a mijloacelor poetice, precum în *Poemul care se citeşte pe sine*, unde se livrează un fel de demonstrație aplicată a ideii că, împins la limită, artificiul întoarcerii textului către el însuşi produce anularea ultimului, atrăgînd totodată şi abolirea limbajului din univers.[174] Soluția salvatoare, evadarea din text, are loc către real, ca şi-n alte compoziții din acelaşi volum.

---

[172] Matei Vişniec, *Înțeleptul la ora de ceai*, în vol. *Înțeleptul la ora de ceai*, p. 95.
[173] *Ibid*., pp. 95-96.
[174] Idem, *Poemul care se citeşte pe sine*, în *op. cit.*, pp. 37-38.

Tot la un *performance* poetic se asistă şi în *Ieşirea prin gura neagră a cuvîntului*, jocul cu „textualismul" plasînd scriitura în imediata continuitate a realității. Ca şi-n exemplul anterior, limbajul şi lumea par două cosmosuri perfect comunicante. Ieşirea din univers prin gura poemului nu echivalează cu o fugă de realitate, ci îi adaugă acesteia o dimensiune complementară, ancorînd astfel textul mai puternic în domeniul realului şi adîncind perspectivismul lumilor posibile:

> Poate dacă am să scriu toată noaptea / o să-mi treacă / dimineața voi fi trist dar fericit şi poate / umbra gigantică a zilei mi se va lipi de palme // există o moarte sigură moartea prin / cuburile inexistente de gheață / există o ieşire sigură din univers ieşirea / prin gura neagră a cuvîntului univers // de mult îmi doream să scriu versuri / despre propria mea dorință de a scrie / iată, în această seară cînd urmele lucrurilor / s-au topit / e deja timp pentru o nouă poveste.[175]

Un alt fel de metapoezie întîlnim în *Tîrziu de tot*, unde, în mod mai puțin tezist, finalul care se întoarce asupra textului încorporează exhibarea actului scriiturii, acreditînd ideea că mesajul operei coincide cu durata procesului ei de fabricație şi că poemul aspiră să-şi transcrie inclusiv receptarea, înglobînd, deci, în el o fază ulterioară celei a propriei produceri: „toată noaptea a scris şi a băut / iar spre dimineață i-a citit chelnerului / cu ochii roşii / această poezie".[176]

Fibra *performance*-ului din *Nu se mai găsesc locuri la ora asta* este tot una de natură dramatică, întrucît atît cina de la restaurant, acompaniată de muzică de jazz, cît şi ceea ce urmează să se întîmple într-un sîmbure de caisă are loc – cum se anunță în versuri – într-un soi de sală de spectacol. Lipsa de locuri se referă, deci, la spațiul poemului. Se expri-

[175] Idem, *Ieşirea prin gura neagră a cuvîntului*, în *op. cit.*, p. 51.
[176] Idem, *Tîrziu de tot*, în *op. cit.*, p. 32.

mă astfel la modul ludic faptul că una dintre numeroasele „scene" ale poeziei lui M. Vişniec este cea a metapoeziei şi că, aşa cum am mai constatat, pe scena metapoemului pot avea loc spectacole cu recuzita oraşului. Cele două „spaţii de joc", plus cel al intertextualităţii pot coincide sporind densitatea lumilor posibile şi a etajelor lor de sens. Acest lucru este posibil întrucît ordinea poemului şi cea a limbajului ascultă de legile lumii reale: „Scaunele sînt ocupate / în poem nu mai e loc pentru nici un cuvînt // [...] / în interiorul sîmburelui de caisă e foarte întuneric / şi nici locuri nu se mai găsesc la ora asta".[177]

În fine, citim şi o mostră de biografism prozaic, în nota colegilor de generaţie din nucleul principal al grupului, care se prezintă ca o pagină de jurnal, consemnînd liniar întîmplările banale ale unei zile din viaţa de student a poetului, în decorul Bucureştiului boem: s-a dus la teatru (la Nottara), şi-a aprins o ţigară pe la Gambrinus, a conversat cu Mihaela, s-a întors acasă prin Cişmigiu etc.

Formula jurnalului exersată spre sfîrşitul volumului e semnificativă pentru importanţa care i se va atribui în cartea de versuri de mai tîrziu, *Poeme ulterioare*. Finalul subliniat prozaic, ca şi tonul colocvial, egal, strict narativ, chiar şi titlul, insistă asupra caracterului tranzitiv, de pură notaţie, pe care şi-l revendică *Textul*, canava mult mai frecventă în placheta de versuri „ulterioare", citată mai sus. Legînd desfăşurarea biografistă a poemului de momentul în care acesta a fost scris, primul vers conţine şi o nuanţă „textualistă", care cuplează încă o dată pentru Vişniec scriitura la rosturile existenţiale:

> Am scris acest text în ziua de 20 februarie / într-o duminică ştiu că tocmai ieşisem / de la teatrul bulandra // prin dreptul berăriei gambrinus mi-am aprins / o ţigară şi mihaela mi-a spus că ea se duce / acasă că e răcită eu am luat-o prin / cişmigiu // [...] / m-am

[177] Idem, *Nu se mai găsesc locuri la ora asta*, în *op. cit.*, pp. 57-58.

învîrtit o vreme prin față pe la / union dar toate biletele se vînduseră / ne se mai putea intra așa că m-am dus // acasă și am dat drumul la tranzistor.[178]

La un bilanț al poeziei lui Matei Vișniec compuse și publicate în anii premergători expatrierii, se poate nota că autorul scrie, demonstrînd capacități de prestidigitator în decuparea și ordonarea de planuri, cu o foarte ridicată conștiință a procesualității operei și, în general, a propriului demers literar, oferind texte îndelung finisate, lucrate cu o eleganță și o rigoare cu totul remarcabile, care ilustrează o mare parte dintre formulele adoptate de poetica generației '80, individualizîndu-se totodată prin soluții foarte personale. Poetul este în această fază un inovator care și-a construit un univers propriu și un stil inconfundabil, care-i motivează pe deplin apartenența la postmodernismul poetic românesc.

## V.5. „Poftim un caz" sau mai multe: jurnalul (londonez), poemul care-și cronometrează procesul de fabricație, erosul ludic și magia pîndei

Revenirea cu o carte de poezie în 2000 nu putea să nu producă surpriză. Aceasta s-a întîmplat după ce Matei Vișniec s-a stabilit în Franța, a ales – adică – să trăiască într-o cultură diferită și să scrie în două limbi, una maternă și alta de adopție, mai ales teatru, dar fără să renunțe la poezie, începînd să fie publicat și, treptat, inclusiv reprezentat pe scene importante franceze, iar din 1990 și românești, pentru a deveni cel mai jucat dramaturg de origine română în prima sa patrie și unul dintre cei mai apreciați și cunoscuți în cadrul secțiunii *Off* a Festivalului de la Avignon, la ale cărui ediții textele sale dramatice au fost montate an de an, fără întrerupere, începînd

[178] Idem, *Textul*, în *op. cit.*, p. 84.

din 1993. De asemenea, teatrul său intrase deja din primii ani ’90 în circuitul festivalurilor internaţionale.

Pînă la editarea volumului *Poeme ulterioare*, apăruseră în Franţa unele dintre piesele noi de teatru, compuse direct în limba franceză, care i-au adus autorului cele mai mari succese de public şi critică, constante pînă astăzi, precum *L’histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort, Théâtre décomposé ou l’homme-poubelle, La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie,* iar *L’histoire du communisme racontée aux malades mentaux,* scrisă în 1998, avea să fie publicată chiar în 2000.

De asemenea, încă din primii ani după expatrierea sa, Matei Vişniec şi-a tradus singur sau cu ajutorul unor colaboratori alte cîteva texte dramatice create în România, ca de pildă *Caii la fereastră* sau *Trei nopţi cu Madox*, şi acestea puse în scenă în mod repetat în toată perioada aşa-zis franceză a autorului, piese recuperate de editorii români după decembrie ’89, simultan cu publicarea celor mai noi.

Identitatea de dramaturg a scriitorului s-a afirmat fertil în anii care au precedat *Poemele ulterioare* (ca şi după apariţia acestora), beneficiind de deschideri culturale greu de prevăzut în primii ani ’80, cînd Vişniec s-a lansat şi cînd avea să devină în România doar în cîţiva ani „un poet deja-cunoscut, cu cotă foarte ridicată”,[179] care „se număra printre vedetele noului val”[180] şi printre „vîrfurile generaţiei anilor ’80-’90”,[181] cum îl caracterizează colegul său de generaţie Ion Bogdan Lefter, fiind şi premiat în 1985 de Uniunea Scriitorilor pentru ultimul volum de versuri care i-a apărut în ţară (recunoaştere amintită deja anterior).

---

[179] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum*, p. 215.
[180] Idem.
[181] *Ibid.*, p. 216.

Cele două identități, poetul şi dramaturgul, au colaborat şi s-au modelat reciproc dintotdeauna în literatura lui Matei Vişniec. Am analizat în secțiunea precedentă elementele care infuzează la toate nivelele fondul liric din poezia optzecistă a autorului, imprimîndu-i marca unei sensibilități şi a unui tip de viziune structural dramatice. Cît priveşte nivelul strict tematic, să observăm că motivele poetice din lirica optzecistă au alimentat anumite scenarii din scriitura pentru scenă elaborate în aceiaşi ani (de exemplu, *Spectatorul condamnat la moarte*, 1985) şi altele de mai tîrziu, aşa cum am mai precizat.

La capătul explorării complete a acestei poezii, se impune constatarea că domeniile au continuat să interfereze, influențele reciproce fiind vizibile între poezie şi teatru şi în intervalul 1989-2014, cum o indică reluarea unor versuri din poemul *La masă cu Marx* din volumul eponim (publicat în româneşte în 2011 şi alcătuit din poezii compuse cel mai probabil de-a lungul întregului deceniu ce a urmat de la editarea *Poemelor ulterioare*), în piesa *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, apărută în 2010 (dar scrisă cu un an în urmă). Sau, de pildă, variația pe temă din poemul *Un punct orbitor* inclus în culegerea *Poeme ulterioare* şi modulul teatral *Voix dans le noir III* din *Théâtre décomposé*..., redactat în 1992.

Mai mult, motive dezvoltate în versuri au trecut şi în romanele publicate în anii 2000, cum se va vedea, în timp ce atmosfera din *Cafeneaua Pas-Parol*, scris în 1982 (dar apărut după un deceniu) e comparabilă cu cea din poezia autorului din aceiaşi ani '80. Prin urmare, universul tematic al operei prezintă nuclee care stabilesc legături între toate cele trei genuri abordate de autor, firul conducător fiind deocamdată reprezentarea traumelor istoriei recente a Europei de Est şi viziunea critică, lucidă, asupra oricăror forme de aplatizare a gîndirii libere în societatea contemporană.

Zona permeabilă, cea mai comună în anii ’80, care a legat poezia de teatru a fost acel filon consolidat în descendența teatrului absurdului, căruia Vişniec i-a preluat şi, în parte, i-a deconstruit mecanismele, grație infuziei de scepticism şi ironie, precum şi golirii textelor de un fior metafizic autentic, apelînd la resursele ludicului şi la alte tehnici ale relativizării şi disimulării. E vorba mai precis despre acel absurd „încapsulat” în parabole, despre tipul de atmosferă ciudată şi neliniştitoare care pluteşte în „oraşul cu un singur locuitor”. La aceasta trebuie adăugată „frazarea” predominant dramatică a poemelor, predilecția pentru construirea de „poveşti”, scenarii cu personaje care conversează în registru prozaic, colocvial, ca şi grija pentru decor şi recuzită, vizibilă la orice pas. În fine, tendința constantă spre „deghizare”, simulare, ceremonial şi proiectarea eului în alter egouri multiple conduc tot spre o simbioză a viziunii poetice cu mecanismele teatrului.

Astfel că, numeroase „partituri” lirice par fragmente din piese de teatru mai ample sau pot fi atribuite unor protagonişti din producția dramatică a autorului, inclusiv în baza „intertextualității restrînse” pe care am semnalat-o cu mai multe ocazii, după cum secvențe întregi din piese pot fi integrate în poeme sau considerate ele însele ca fragmente lirice de sine stătătoare. De la un moment dat, M. Vişniec chiar reproduce versuri din cărțile de poezie în texte dramatice (am exemplificat mai sus cu *De la sensation d’élasticité*...) şi chiar în roman (*Corabia* figurînd în *Negustorul*...). Nu în ultimul rînd, procedeele intertextualității, metatextualității, pastişei şi parodiei apar în toate cele trei tipuri de scriitură ale poetului.

Printre notele de continuitate, se reține în primă instanță caracterul existențial în care rămîne ancorată poezia lui Vişniec, odată depăşită miza etic-politică din producția anilor ’80 şi evoluțiile istorice la care reflecta cu scepticism poemul *Corabia*. Reluarea vizează în mod mult mai puțin insistent scenarii

lirice cvasi absurde, plasate în cadre pseudo-suprarealiste,[182] iar identitatea, eliberată acum de povara politicului constrîngător, este minată de mobiluri strict individuale, care conduc la pulverizarea eului „în mii de cioburi”.[183]

Alteori, dezgolirea ființei, mărturisită pe ton de pură farsă unui necunoscut întîlnit la restaurant, echivalează cu ştergerea sau anularea identității, accelerate de pierderea memoriei: „Luați loc, domnule, aşezați-vă / la masa mea eu sînt gol întrucît / chelnerul se plimbă prin oraş / îmbrăcat în hainele mele”.[184] Se mizează pe impactul comic al situației, în ciuda temei grave din subtext. Lejeritatea elegantă a discursului este, prin urmare, o altă constantă de viziune.

În alte poeme, fragmentarea identității în euri concurente este proiectată „scenic” în imaginea fostului chiriaş dat afară din pielea poetului-personaj de chiriaşul nou. Prezența celor două personaje în „scenariul” din *Spune bună ziua rânjind* ar putea fi interpretată şi într-un sens pozitiv, de pluralitate benefică a ființei.[185] Să fi simțit Matei Vişniec vreodată că presiunea identității de dramaturg, de pildă, a fost atît de puternică încît s-o suprime pe cea a poetului? Nici textul de față, şi nici cele dramatice, impregnate în fond, de poeticitate, nu par să orienteze spre o asemenea interpretare. E adevărat că poezia a fost absorbită de teatru într-o proporție destul de consistentă, dar fără ca aceasta să-i creeze scriitorului dezechilibre interioare de asemenea proporții.

Din contră, dacă citim nota introductivă a autorului la antologia *Oraşul cu un singur locuitor* (2004), care reunea „compoziții” din anii ’80, dar şi o mare parte din sumarul *Poemelor ulterioare*, deducem că Matei Vişniec motivează

[182] Matei Vişniec, *Mintea mai gândeşte o singură dată*, în *Poeme ulterioare*, p. 66.
[183] Idem, *Pe țurțurii subțiri*, în *op. cit.*, p. 14.
[184] Idem, *Cofetăria centrală*, în *op. cit.*, p. 53.
[185] Idem, *Spune bună ziua rânjind*, în *op. cit.*, p. 6.

ludic şi seducător hiatusul dintre primele poezii şi cele de după stabilirea sa în Franța, în termenii unei relații de dragoste miraculoase şi pline de pasiune, ca orice experiență sentimentală esențială, care nu a încetat, de fapt, niciodată:

> Când mă gândesc cât de mult am iubit-o... Timp de peste 20 de ani am iubit-o. De pe la vârsta de 11 ani am iubit-o când am scris prima poezie şi am publicat-o într-o revistă şcolară la Rădăuți. Ca un nebun am iubit-o, ani şi ani de zile, zi şi noapte. [...]. Iar după fiecare poem izbutit sufeream şi mai mult întrucât mi se părea că nu schimbă imediat şi în mod radical mersul istoriei şi fața lumii, aşa cum consideram normal că trebuie să se întâmple cu poezia. Ca un câine bătut am iubit-o, ca un vagabond care-şi iubeşte libertatea, ca un hoț de cai care-şi iubeşte calul furat.[186]

Mărturisirea confirmă, în această formulă discursivă cu efect hedonist redutabil, faptul că între cele două teritorii din imaginația sa (poezia şi teatrul) a existat un dialog neîntrerupt. Nu se poate vorbi, deci, de o ruptură sau de un abandon al scriiturii în versuri, nici ca practică literară (dovadă cele două plachete „ulterioare"), şi cu atît mai puțin ca lume imaginară. Dar, autorul admite că a scris mai puțin poezie, cerîndu-i acesteia iertare, iar ea, iubita „tulburătoare şi perfidă", l-a înțeles...:

> Am iubit-o cu furie dar n-am iubit-o până la capăt. Treptat, fără să-mi dau seama, poezia mea s-a transformat în teatru, a fost aspirată de piesele mele, s-a topit în replicile personajelor mele... Iar după aceea s-a topit chiar într-o cu totul altă limbă. [...]. N-am iubit-o până la capăt dar ne-am despărțit frumos. Când am simțit că nu-i mai puteam da totul, i-am cerut iertare şi ea m-a înțeles.[187]

---

[186] Idem, „Ca un hoț care-şi iubeşte calul", în *Oraşul cu un singur locuitor* [antologie], p. 5.
[187] Idem.

Circularitatea viziunii ar face posibilă includerea unora dintre poemele acestui volum în cele anterioare. De pildă, *Mă voi aşeza la masa rotundă*, care descrie în amănunt un întreg ceremonial celebrat în atmosfera intimă şi elegantă a ustensilelor de servit ceaiul, amintind de poezia obiectelor casnice a lui Emil Brumaru, ar fi putut figura în *Înțeleptul la ora de ceai*. Instantaneul liric surprinde un fel de magie senzorială, în care se insinuează totuşi o notă de neliniște.[188]

Aparține aceluiaşi „stil" *Doar peste câțiva ani*, unde dilatarea timpului nu mai participă la scenarii cvasiabsurde şi nici nu mai este un simptom al distopiei universului-oraş, ci o modalitate spectaculoasă de a vorbi despre o iubire abia înmugurită, care are nevoie de timp ca să se poată împlini. Poetul mizează şi acum pe falsa inocență, brodînd surprize ludice, întorsături de sensuri dintre cele mai interesante, pentru a lăsa să se înțeleagă că întîmplările acelei banale dimineți şi rarefierea timpului anunțau de fapt o întîlnire cu totul excepțională. Versurile au eleganța unei plutiri tandre şi melancolice:

> Mi s-a părut mie ciudată ziua / de dimineață / pe la ora şapte seara scăpasem din mână / ceaşca de ceai / iar la prânz nu atinsese încă pământul // părea o zi extrem de lungă / extrem de lentă / fiecare minut era mai lung decât o limbă de fluture / te vedeam pe alee / cu brațele deschise venind spre mine / şi ştiam că întâlnirea avea să fie / doar peste câțiva ani.[189]

O altă temă recurentă din cărțile anterioare este cea a nimicului existențial, legată inițial de vacuitatea „oraşului cu un singur locuitor", dar repropusă acum în afara acelui scenariu, insistîndu-se asupra spectralității şi mecanicității alie-

[188] Idem, *Mă voi aşeza la masa rotundă*, în *Poeme ulterioare*, p. 19.
[189] Idem, *Doar peste câțiva ani*, în *op. cit.*, p. 41.

nante a vidului.[190] În jurul aceleiaşi idei este construită şi *O poveste tristă*, unde degetul filozofului, ca o săgeată, „s-a înfipt în inima nimicului". Menționez că această poezie apare introdusă în sumarul *Poemelor ulterioare* abia în ediția apărută în 2011 la editura Cartier.[191]

E interesant că într-un volum tîrziu al lui Mircea Cărtărescu (2010), apărut la diferență de zece ani față de cel pe care-l comentez în această secțiune, grupînd poeme ale autorului compuse între 1988-1992, una dintre temele predilecte este tot nimicul. Abordările sînt diferite, Vişniec optează încă pentru scheme parabolice, imprimînd textelor sale poetice un grad de generalitate care lipseşte din cele cărtăresciene, unde starea de vid afectează direct instanța enunțătoare. Pentru denunțarea acestei stări adoptă modalități specifice preponderent biografismului postmodern, comune unei tendințe mai larg răspîndite în anii '90-2000 în literatura română, ale cărei trăsături le-am sintetizat în *Capitolul IV*.

Cărtărescu mizează, de fapt, pe o nouă poetică, cu teme, procedee conexe şi o „retorică" specifică. Individul obişnuit trece în prim plan, cu emoțiile sale concrete, „efectul de sinceritate", despre care scria autorul în articolul „Ce este biografismul?", citat anterior, căpătînd un rol esențial. Derivă de aici cultivarea insistentă a derizoriului şi renunțarea la efectele stilistice de orice gen, în favoarea unei poezii „naturale", directe, confesive.

Prin urmare, pentru ambii poeți, confruntarea cu nimicul este o consecință – să spunem aşa – în firea lucrurilor, coerentă cu parcursul fiecăruia şi cu cel al poeziei româneşti post-optzeciste. La Mircea Cărtărescu este vorba doar în aparență de o continuitate prin ruptură cu poetica sa din primii ani '80. Autorul explică sensul acestei opere (*Nimic*)

[190] Idem, *Nimeni, nimic, niciunde*, în *op. cit.*, p. 21.
[191] Idem, *Opera poetică*, vol. II, p. 181.

printr-un cumul de motive de ordin poetic şi existenţial, ca „fruct al mai multor negativităţi convergente: saţietatea vizionarismului din celelalte cărţi, deprimarea psihică, singurătatea resemnată”.[192] Pe de altă parte, poetul a ezitat să propună cartea spre publicare imediat după ce a scris-o, sceptic probabil la ideea că în cultura română o asemenea noutate la nivelul viziunii s-ar fi putut bucura de atenţia şi receptarea adecvate, rezultat scontat, în schimb, într-o cultură mare, „capabilă de iniţiative şi invenţie, şi unde o atitudine nouă este imediat bonificată”.[193]

În definitiv, structura şi concepţia din *Totul*, fascinaţia şi utopia totalităţii, şi, în acelaşi timp, relativismul postmodern cu care o explorează, nu excludeau, ba din contră, presupuneau constatarea la un moment dat a „nimicului” din *Nimic*. Dincolo de motivaţiile avansate de autor, „nimicul” este la Cărtărescu şi un aspect dintr-un program poetic propriu-zis, elementul care închide circular parabola poeziei sale.

Asemănător, dar din alte considerente, utopia urmată de distopia universului lui Matei Vişniec, configurate în jurul toposului citadin cunoscut, aveau să conducă în mod inevitabil la percepţia netă şi distinctă a golului existenţial, exprimată în stilul şi din perspectiva proprie a autorului, diferită de cea a colegului său de generaţie. De fapt, starea de „nimic” însoţeşte constant poezia lui Vişniec, fiind o premisă, dar – paradoxal – şi o consecinţă a viziunii despre universul-„oraş cu un singur locuitor”, anunţînd o epuizare a posibilităţilor oferite de tematica respectivă. Reminiscenţele din poemele de mai tîrziu, profilînd apocalipsa reiterabilă din acest spaţiu fictiv, ţin de motivaţii larg existenţiale.

Din aceeaşi evoluţie a poeticii celor doi autori, din centralitatea acordată trăirii şi existenţei concrete, derivă în

[192] Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, Humanitas, Bucureşti, 2001, p. 229.
[193] Idem.

această etapă la ambii şi impresia de notaţie aproximativă, de neglijenţă faţă de planul expresiei, directeţea, tendinţa pronunţată spre confesiune ca şi recursul la notaţia diaristică, toate acestea reprezentînd în cazul lui Vişniec elemente de noutate în propria formulă, dar – cum s-a observat – şi dovada unei „relaxări" din partea unui scriitor care mizase fundamental şi rodnic, în toată perioada respectivă, pe alt domeniu: teatrul. Mai trebuie adăugat că poezia lui Vişniec tinde să se apropie tot mai mult în această fază de poetica biografistă, directă, intimistă, care continuă direcţia „hard".

Cît priveşte stilul apropiat de jurnal, cel al notaţiei de mici evenimente banale sau prozaice, nici acesta nu lipsise din scriitura în versuri anterioară, dar cronica întîmplărilor reale, inspirată de episoade strict biografice era concurată şi depăşită de cea a evenimenţialului învăluit în fantastic, oniric şi absurd. Impasibilitatea înregistrării camufla de fapt sensuri aşa-zis grave, – o repet – existenţiale şi o participare afectivă de-o intensitate vulcanică, notaţia nefiind, deci, una pur tranzitivă.

În poemele noi se atenuează întrucîtva tensiunea sensurilor etice, tonul contemplativ, mai detaşat, este acum mai „autentic". Relaxarea generală permite filtrarea conţinuturilor cu ajutorul unor procedee ludice, care vizează la modul cel mai direct efectul de seducţie textuală. Legat de acest ultim aspect şi de dorinţa neobosită de a experimenta noi formule, amintesc interesul constant al autorului în anii 2000 pentru forme diaristice inedite inclusiv în romane şi, deci, pentru genul respectiv. De pildă, în *Sindromul de panică în Oraşul Luminilor*, în afara paginilor din jurnalul protagonistului, denumit în titlul capitolului 13 „jurnal real", şi de comentarii ale acestuia referitoare la genul literar în cauză, opera narativă mai conţine „jurnalul unei pisici" (capitolul 17, cu titlu identic) şi „jurnalul unei cocoaşe" (capitolul 38).

Acum, tendința spre declarația confesivă ia locul mai des punerii în scenă a gîndurilor şi sentimentelor. De pildă în *2 ianuarie*, în rama notei de jurnal, suprapusă metatextului, poetul pare a fi găsit modelul cel mai adecvat pentru o pledoarie în favoarea autenticității ființei:

> Pe data de doi ianuarie n-am mai putut, m-am aşezat / la maşina de scris şi am scris / [...] / aşa m-am adresat apoi singurului / meu invitat de la miezul nopții – eu: ai progresat, / ai computer, încearcă acum să spui măcar / un singur adevăr despre tine.[194]

Introspecția poate avea loc la modul cel mai direct în poem. În lipsa oricărui scenariu ficțional, textul se compune dintr-o succesiune de întrebări lapidare, dar care interoghează sensurile mari ale existenței eului, cu invitația finală de a privi încă o dată în propria interioritate: „minutul s-a scurs, să / recapitulăm: / când? cum? de ce? din ce / motive? unde ți-ai lăsat ochiul, / inima, gândul? te-ai măsurat / cu el? cu ei? cu ceilalți? / înfrânt? încă? şi acum?”.[195] Aceeaşi directețe, afişată interogativ chiar din titlul *Până când? Până când? Până când?*,[196] face din nou concesii poeticii post-optzeciste adoptate cu diferențele specifice de majoritatea colegilor de generație care au continuat să scrie în anii ’90 şi 2000.

Convenția notei de jurnal, observată şi de alți critici ca element de noutate în volumul *Poeme ulterioare*, pare să convină, de pildă, unei reflecții fugare pe tema aplatizării diferenței dintre oameni şi obiecte, aduşi deopotrivă la numitorul comun al simbolurilor societății de consum.[197] Notația este mai elaborată în *Journal*, titlu deci programatic, unde consemnarea nu se limitează la fotografierea „deco-

[194] Matei Vişniec, *2 ianuarie*, în *Poeme ulterioare*, p. 10.
[195] Idem, *Să recapitulăm*, în *op. cit.*, p. 23.
[196] Idem, *Până când? Până când? Până când?*, în *op. cit.*, p. 34.
[197] Idem, *Era sâmbătă*, în *op. cit.*, p. 31.

rului" natural destul de aglomerat din Bois de Boulogne, în duminica de „31 martie 1996".[198]

Intervin întrebări, reflecții și constatarea metatextuală că poezia a făcut din autorul ei, timp de 30 de ani, *un cronicar al propriei existențe*. Observația e interesantă, întrucît vine din partea unui scriitor care a practicat pentru tot atîta timp și jurnalismul. Poezia ca notație trebuie citită ca definiție retrospectivă a poeticii lui Vișniec, pe care acesta o extinde la întreaga operă în versuri, dar și ca delimitare a unui spațiu personal, securizant, alcătuit din cuvinte, împotriva trecerii timpului. Periplul de o zi al figurației numeroase și variate, traversînd marele parc în aer liber, trimite la cel pluridecenal, desfășurat sub ochii „cronicarului" de-a lungul întregii sale existențe, în compania statornică a cuvintelor:

> 31 martie 1996, pe malul lacului, / la Cascadă, în Bois de Boulogne // [...] / Un domn înaintează cu ajutorul / a două cârje albe / copii pe biciclete mici / iar eu notez cuvinte pe un / caiet făcut din hârtie reciclată // Iată: sînt 30 de ani de când notez / cuvinte / între timp au fost asasinați câțiva / președinți / s-a prăbușit un imperiu / iar cuvintele, ele, nimic.[199]

Cotidianitatea citadină face obiectul unui instantaneu reușit în *200 de cafele pe oră*, unde, precum Voronca în splendidul său *Ulise*, poetul exultă în versuri narative și registru prozaic în fața trepidației matinale din metropolele reale care-i trec prin minte, cînd prospețimea primei cafele și a primei țigări sînt incomparabile cu orice altceva. Și aici congruența între spiritul și atitudinea postmodernă a poeziei anilor '90-2000 și formula lui Vișniec sînt perfecte. Și Cărtărescu dedicase un adevărat cult cafelei în *Levantul*, dar într-o altfel de „scenografie". Voronca însuși rezervase un

[198] Idem, *Journal*, în *op. cit.*, p. 36.
[199] Idem.

imn burlesc ceaiului în acelaşi *Ulise*, şi deopotrivă capitalei franceze: „Grozav îmi plac oraşele mari dimineaţa, când străzile se trezesc cu / furie, când barmanii fac 200 de cafele pe oră, când mii / de oameni îşi / aprind ţigara aceea care nu se compară cu nimic, / ţigara de dimineaţă”.[200]

O altă secţiune de jurnal o formează – să spunem – cîteva „impresii de călătorie”: de la Ventimiglia şi mai ales de la Londra. Trecerea pe la fosta graniţă dintre Franţa şi Italia îi trezeşte autorului reflecţii despre frontierele abstracte ale existenţei în poemul *La Ventimiglia*, care anunţă încă din titlu obiectul aparent al notei.[201]

În schimb, sejurul la Londra – probabil cel din perioada cuprinsă între lunile august 1988 şi octombrie 1989, cînd Matei Vişniec a lucrat pentru Secţia Română de la Radio BBC – a fost consemnat poetic într-un triptic amuzant, format din *La Londra*, *Londra – exerciţiu* şi *Cum a fost la Londra*, menţinînd în titlu, în două din cele trei cazuri, aluzia la convenţia jurnalului de călătorie. Triadei i se poate asocia şi ultima secvenţă din volum, *Meditaţie în faţa unui pub închis*, plasată în continuarea penultimului citat.

Primul poem afişează la prima vedere admiraţia naivă, extaziată a unui călător care descoperă o lume de-o ordine şi de-o eleganţă impecabile, în contrast cu ceea ce experienţa personală îi permisese pînă atunci să experimenteze. Ironia vocii, tonul şăgalnic, rimele interne şi cele finale, precum şi simetria căutată a îmbinărilor comunică însă un alt mesaj: autorul s-a amuzat în faţa eleganţei pedante, anacronice a domnilor cu baston ca şi de descoperirea ordinii britanice desăvîrşite, dar le-a găsit monotone şi de aceea suspecte şi constrîngătoare, în definitiv, nepotrivite cu spiritul creativ,

[200] Idem, *200 de cafele pe oră*, în *op. cit.*, p. 18.
[201] Idem, *La Ventimiglia*, în *op. cit.*, p. 26.

dinamic, mai „dezordonat” al turistului ce pare aterizat în acel oraş ca din altă dimensiune cosmică:

> La Londra, domnilor, ce aer / ce spleen, ce străzi şi ce / confort / ce lume bună, ce metrouri / ce mirodenii din import // portarii toți știu să se poarte / nu vezi o scamă pe peron / nu vezi un câine fără zgardă / nu vezi un domn fără baston.[202]

Dacă în această primă „incursiune” standardul de civilizație şi exotismul locului par a-i suscita privitorului admirația fie şi amuzată (fără să se lase cucerit de stilul londonez), în variația pe temă de la pagina următoare (care se poate citi ca o completare a primeia prin alte cîteva detalii de „recuzită”), există cîte o notă care-i contrariază literalmente călătorului orizontul de aşteptare, creîndu-i adevărate perplexități. Convenția e tot una ludică: „La Londra, domnilor, / englezii / lucrează, ehe, în bănci / încearcă să ieşi la ora unu pe Bankstreet / bărbații în costume negre / mănâncă sandwich-uri pe bani”.[203] În ciuda faptului că ochiul surprinde imagini stereotipate ale stilului de viață englez, totuşi tenta dominantă rămîne aceea a încîntării ingenue.

Ambele note de călătorie pot figura ca scenete într-un spectacol de varietăți, iar din punct de vedere literar, se prezintă ca pagini alăturate, expuse la vedere, pe masa de lucru a poetului, scrise cu intenția de a cultiva provizoratul şi improvizația. Dacă ne referim şi la celelalte două „piese”, se descoperă aici şi o valorizare a *remake*-ului şi rescrierii, a „reorchestrării” unei teme din mai multe perspective şi folosind game şi arpegii diferite, practică de asemenea postmodernă, curentă şi-n muzica ultimelor decenii.

„Jurnalul londonez” continuă, deci, cu cealaltă pereche de poeme. În primul, *Cum a fost la Londra*, cu toate că reia

---

[202] Idem, *La Londra*, în *op. cit.*, p. 27.
[203] Idem, *Londra – exercițiu*, în *op. cit.*, p. 28.

exclamația admirativă de la finalul ultimului comentat („O, ce frumos a fost la Londra”) şi, din nou, poza uimită şi amuzată la vederea metropolei engleze, fiecare motiv de celebrare a oraşului e urmat de un contrapunct critic, expus ca atare, în timp ce, în prima variație pe temă această nuanță rămînea doar subînțeleasă. De pildă, Londra „este înconjurată de apă / tot aşa cum neputința / este înconjurată de un pumn”, sau splendoarea catedralei Saint Paul e relativizată de blocurile noi dimprejur.[204] În aceeaşi notă comic-severă, mirajul societății de consum apare descris cu surpriză jucată.

În ultima secvență londoneză, *Meditație în fața unui pub închis*, adjectivul final din titlu pare să anunțe, de fapt, o închidere cu consecințe mai profunde, care vine din partea spațiului cultural observat, aşa cum se deduce şi din biografia autorului, ce împrumută caracteristici celei a protagonistului acestor „explorări”. Fidel formulei diaristice, poetul datează şi localizează şi această notă zilnică: „Restaurantul THE OLD SHIP / este închis lunea cel puțin până la ora 17 şi 11 / minute / când s-au scris aceste rânduri / 20 sau 21 sept. / Londra”.[205]

O altă temă continuată într-o direcție nouă este cea sentimental erotică. În volumele din anii ’80, dragostea a fost destul de puțin prezentă. Cu excepția subciclului *Apariția Maktei. Cîteva întîmplări cu preafrumoasa Makta* din *Oraşul...*, unde iubirea este copleşită de stranietatea universului centripet, care se închide tot mai mult într-un fel de solitudine cosmică. Începînd cu poemele acestui volum, sentimentul este tratat cu relaxarea şi disponibilitatea specifică liricii erotice a generației ’80, care, între timp, depăşise modelul „poeziei cu corelativ obiectiv”. Vişniec adaugă mizelor existențiale, mai vechi şi mai noi, încă o dimensiune fundamentală.

[204] Idem, *Cum a fost la Londra*, în *op. cit.*, p. 68.
[205] Idem, *Meditație în fața unui pub închis*, în *op. cit.*, p. 69.

În această plachetă, în soluțiile cele mai interesante iubirea şi jocul apar asociate. Ludicul copilăresc este starea predilectă a cuplului, care-şi este autosuficient în firescul prozaic al gesturilor cotidiene. Lumea exterioară, condiționările ei şi cataclismele istoriei rămîn cu totul străine cercului protector pe care cuplul şi-l construieşte în jurul lui: „pâş pâş prin nisipul ud / pe deasupra furtuna / oameni speriați, corăbii care se / scufundă / țărmurile ronțăie de ape, / cutremure, ştiri proaste // nu ne pasă / eu şi tu / două languste”.[206]

Pînda gesturilor aduce pe scena poemului momente delicate din scenariul apropierii sentimentale, fiecare „semn” avînd o importanță capitală pentru – să le numim – „alfabetul” sau „dicționarul” erotic care se va scrie. Ca oriunde în poezia autorului, inocența, aici din întrebarea finală „ce semne să fie acestea?”, nu este creditabilă, cu atît mai mult cu cît indiciile din text demonstrează din partea „naratorului” o cunoaştere subtilă a „codului” descris: „Tip-til, el şi ea / el şi ea, pâş-pâş / pînă la ultima secundă / nici o atingere decisivă / doar puțină pândă // apoi, descifrarea lucrurilor mici / anumite gesturi fără / însemnătate / priviri încrucişate din întâmplare / (dar nu prea multe)”.[207]

Filonul erotic evoluează interesant în alte „secvențe” care nu au fost cuprinse în acest volum, asupra cărora voi reveni. Apetența pentru joc se află la originea unor *performance*-uri poetice asemănătoare unor numere spectaculoase de iluzionism.

E de ajuns ca personajul-poet să rostească unele formule magice în *Cum a fost cu revelația*, pentru ca lectura biografiei sale să fie întreruptă de un vizitator inoportun, şi ca la un semn de baghetă, să alunece prin tunelul timpului. Cerînd ca în basme oprirea fluxului temporal, poetul suspendă şi derularea poemului, inventîndu-şi astfel o schemă „diege-

[206] Idem, *Eu şi tu*, în *op. cit.*, p. 12.
[207] Idem, *Doar puțină pândă*, în *op. cit.*, p. 38.

tică" plină de umor. Limbajul aparține lumii magice a jocului de copii, iar „revelația" nu se produce, dar avem într-un singur poem concentrate o meditație ludică asupra timpului, lipsită de gravitatea pe care tema ar presupune-o în alte formule lirice, un metatext şi un *performance*: „Cum a fost cu revelația, iată / eram adâncit în lectura / autobiografiei mele sumare / când, la pagina 101, ce să vezi? / un vierme // mă întreb serios: ce să caute el / acolo, în timp ce rezumatul vieții mele / suferă serios de punct culminant".[208]

Aici, dar se poate formula o regulă generală pentru poezia lui Matei Vişniec, discursul, constelat de mărci ale oralității şi adresării directe, jucat – deci – ca pe o scenă, se prezintă ca dialog cu cititorul generic sau cu cîte un personaj tăcut, fiind destinat implacabil să se transforme în monolog, întrucît textul poetic respectiv nu reproduce aproape niciodată replica vreunuia dintre interlocutori. Personajul-narator, de multe ori un poet, manifestă însă o disponibilitate vizibilă spre formula conversațională, mulțumindu-se să schimbe partenerii ocazionali şi spațiile de joc (restaurantul, gara sau alte locuri publice). Implicarea în poem a interlocutorului e, pe de-o parte, un mod de a atrage cititorul în ipostaza de martor privilegiat al întîmplărilor narate, pe de alta, corespunde unei nevoi „scenice" a emițătorului de a „evolua" în fața unui public, de a-şi crea, cu alte cuvinte, un mic context dramatic, în care el se comportă ca un *one man show*, în fața unei cafele, la o masă de bistrot etc.

Una dintre formele metatextualității care se propagă pînă în această carte priveşte tematizarea genezei poemului, cuprinsă în întregime în versurile acestuia, derulîndu-se eventual în paralel cu alte motive. În afara „produsului" poetic propriu-zis, la sfîrşitul lecturii, cititorul ia act şi de condițiile şi coordonatele „parcursului de fabricație" în urma căruia a

[208] Idem, *Cum a fost cu revelația*, în *op. cit.*, p. 63.

luat ființă respectiva „compoziție”. Durata acestui proces coincide cu întinderea operei şi, prin urmare, ia sfîrşit odată cu citirea pînă la capăt a textului. De pildă, împrejurarea concretă în care a fost scris *performance*-ul poetic *În stația pustie* apare declarată explicit pe pagină, elementele exterioare scrisului – o stație de metrou, unde personajul-poet e observat de o doamnă în timp ce compune – reprezentînd împreună cu actul poetic mesajul care se comunică:

> În timp ce scriu acest poem / doamna cu 2 sacoşe galbene / mă pândeşte // [...] / eu continuu să scriu / doamna cu 2 sacoşe galbene / mă pândeşte / face câțiva paşi de dans, mă / ocoleşte / încearcă să privească peste umărul meu / să vadă ce scriu // eu continuu să scriu, metroul / nu vine, suntem doar noi doi în / stația pustie.[209]

Din acest punct de vedere, poemul *Tristan Tzara la începutul secolului* poate fi interpretat ca o variație pe aceeaşi temă. Actul scrierii implică în mod inevitabil vibrația existențială, iar autorul postmodern o include ca atare în text, arătînd astfel că scrisul, literatura şi restul trăirii alcătuiesc un întreg indivizibil.[210] Relația între cei doi termeni – scriitură şi trăire – îşi demonstrează perfecta complementaritate în *Era*,[211] unde rostul poeziei devine acela al unui „recipient” ideal în care „se colectează” întîmplări existențiale comune, ezitări de tot felul, gînduri etc.

Repetarea identică a unor cuvinte în structuri sintactice simetrice, cu variația finală care imprimă o altă direcție progresiei sensurilor care s-au acumulat pînă atunci, indică forța de cuprindere şi de expresie pe care literatura o are în raport cu trăirea, cu alte cuvinte, gradul înalt pînă la care poezia poate avea motivații existențiale: „era să plec, era să rămân / era să fiu, era să mă-nsor / era să-mi amintesc cum a / fost cu

[209] Idem, *În stația pustie*, în *op. cit.*, p. 15.
[210] Idem, *Tristan Tzara la începutul secolului*, în *op. cit.*, p. 37.
[211] Idem, *Era*, în *op. cit.*, p. 20.

tine // era să mă-ntorc, era să rămân / era să caut un sens // [...] / era să scriu despre toate acestea".[212]

Jocul cu posibilitățile metatextului implică ideea unei literaturi potențiale. Titlul *Fragment dintr-un poem mai lung* anunță un text deschis, care lasă cititorului libertatea de a imagina o posibilă extindere, de a întreprinde un eventual parcurs de rescriere, căci nu e clar dacă partea lipsă este începutul, sfîrşitul sau alte „bucăți" ale întregului.[213] În funcție de ceea ce se adaugă, poemul va necesita o altă interpretare. Este poate aici şi ideea unei imperfecțiuni asumate, o intenție explicită de a cultiva fragmentaritatea, exercițiul, *remake*-ul, în locul poemului finisat, „rotund", lucrat şi desăvîrşit pînă în cele mai mici detalii.

Ecourile intertextuale sînt mai puțin frecvente în *Poemele ulterioare* ca urmare a faptului că miza însăşi a procedeului, una de natură etic-politică la Vişniec, şi care a coincis cu principala rațiune de a fi a poeziei autorului din anii '80, a fost surclasată de alte motivații (existențiale) odată cu trecerea timpului.

Iată cîteva semne importante ale revenirii poetului Matei Vişniec, unele tinzînd spre reluarea temelor mai vechi, altele propunînd elemente formale inovative, care reprezintă puncte de interes inclusiv pentru romane (stilul diaristic, metatextualitatea orientată spre „textualismul" liric) sau aspecte care completează filoane tematice mai puțin şi altfel ilustrate în poetica autorului din anii '80. Numitorul comun al acestor tendințe e dat de confirmarea apropierii poemelor „ulterioare" ale autorului de formulele cele mai productive ale poeticii postmoderne româneşti din anii '90-2000. Ca şi dramaturgul, poetul demonstrează că scrie informat de evoluția canoanelor literare şi că este interesat de căutarea unor noi stimuli, chiar dacă poezia nu mai reprezintă miza principală

[212] Idem.
[213] Idem, *Fragment dintr-un poem mai lung*, în *op. cit.*, p. 48.

a literaturii sale. Totodată, Vişniec păstrează o „înaltă fidelitate" (cum ar spune Iaru, dar în limba engleză) față de mărcile de originalitate care l-au consacrat: rigoarea compoziţională, coerența impecabilă a scenariilor lirice în ciuda devierii în absurd, parabolicul regizat cu mijloacele teatrului.

## V.6. Despre „firimiturile care cad de la masa de lucru a poetului". Cançonierul pentru Andra

Grupajul de versuri *Alte firimituri de la masa poetului, poeme insignifiante, căutări, cîteva poeme de dragoste* are un statut mai special în cadrul producţiei poetice a lui Matei Vişniec, mai întîi pentru că nu a fost inclus într-una dintre cărțile autorului apărute pînă în prezent. A fost publicat inițial în antologia *Oraşul cu un singur locuitor* editată la Paralela 45 în 2004 şi reluat în al doilea volum al ediției din 2011 de la Cartier, *Opera poetică*, cu titlul schimbat *Colecționarul de răni*, unde subtitlul pus între paranteze, „Versuri noi", indică faptul că, deşi acest ciclu e plasat în „tomul" secund al ediției după *Poeme ulterioare*, el nu face parte din cea din urmă plachetă şi, de fapt, din nici o alta. Şaptesprezece poezii plus grupajul de alte *Opt poeme de dragoste (pentru Andra)* – un mic *canzoniere* postmodern – au trecut din antologie şi-n volumul de la Cartier, şi tot aici au mai fost grupate încă zece poeme care vor reapărea şi în cea mai recentă plachetă a lui Matei Vişniec, *La masă cu Marx*, din 2011.

Privind spre alte orizonturi ale receptării, vom constata că din cuprinsul ciclului *Alte firimituri...* au fost selecționate în volumul bilingv româno-francez, *Oraşul cu un singur locuitor – La ville d'un seul habitant* (2010), doar cele *Opt poeme de dragoste*... şi alte trei poezii.[214]

---

[214] Idem, *Oraşul cu un singur locuitor – La ville d'un seul habitant*, trad. în franceză de Nicolas Cavaillès, viziune grafică şi ilustrații de Mircia Dumitrescu, Ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2010, pp. 82-97.

Caracterul fragmentar al grupajului este asumat de scriitor încă din titlul ales, avînd o justificare şi la nivel tematic, întrucît varietatea motivelor tratate semnalează natura eterogenă a materiei. Din mănunchiul de poeme, unele resuscitează atmosfera post-apocaliptică din universul-„oraş cu un singur locuitor", acum populat de creaturi monstruoase. Partenera de dialog a personajului-narator este chiar fosta iubită Makta.[215] Din aceeaşi recuzită comparabilă cu imaginarul picturii metafizice (a lui De Chirico, de exemplu) sau suprarealiste face parte imaginea călătorului „descompus", ale cărui părţi corporale i se detaşează de trup.[216]

Din lumea onirică a circului, înghiţitorul de săbii, omul care scuipă foc, iluzionistul, dansatoarea pe sîrmă, piticul gras, femeia uriaşă, dresorul de urşi şi clovnii urîţi, toţi aceşti creatori de iluzii şi simulări sclipitoare se întîlnesc în scenariul tipic lui Vişniec, de parabolă cu sensuri transparente. Graţie unei regii perfect dozate, rigoarea aproape geometrică a frazării şi montajului de text şi tonul colocvial al repetiţiilor produc efecte de coerenţă şi simetrie cu totul remarcabile la nivelul desfăşurării poemului. Gestul autoflagelator al înghiţitorului de săbii care, odată coborît de pe scenă, îşi continuă numărul ore în şir doar pentru el, echivalează cu o tragică nevoie de autenticitate, posibilă totuşi într-o lume a simulării generalizate: „Ce s-a întîmplat în ziua aceea / nu ştie decît înghiţitorul de săbii / el singur a fost martor la întîmplare / vă jur, el singur, înghiţind săbii toată după-amiaza / în piaţa oraşului el singur a văzut tot".[217] Acesta, ocupînd al doilea loc în interiorul ciclului, este unul dintre cele zece poeme, reluate în volumul *La masă cu Marx*, celelalte apărînd în schimb grupate la sfîrşit: *Dacă toate au un*

[215] Idem, *Respiraţia viermilor uriaşi*, în *Opera poetică*, vol. II, p. 172.
[216] Idem, *O singură piele*, în *op. cit.*, p. 171.
[217] Idem, *El singur a fost martor*, în *op. cit.*, p. 166.

*început*, *Păscut de o sută de cai*, *Aşteptam învierea florilor*, *Ochi, inimă, creier*, *Tot ce v-a dezamăgit la naştere*, *Ştie cînd trebuie să o ia la dreapta*, *Proastă cum e*, *Căutătorul de aur pierde tot* şi *Se aude un ţipăt*.

„Piesa" titulară, *Firimiturile care cad*, readuce în prim plan asumarea de către poet a unei condiţii modeste a poeziei şi înţelegerea scriiturii ca dimensiune inseparabilă de cea a trăirii, ceea ce face din acest grupaj de versuri o secţiune de tranziţie între *Poeme ulterioare* şi *La masă cu Marx*. Materia ce nu mai ajunge să se coaguleze într-o poezie, dînd ultimului termen sensul lui canonic, este „descrisă" în cheie metapoetică. Ca în alte experienţe anterioare, cuvintele sînt umanizate sau ajung să se comporte ca nişte obiecte.

Miza jocului cu ordinea limbajului şi cu aceea a lumii reale rămîne importantă în poetica autorului, iar surpriza combinaţiilor conduce uneori la ivirea unor implicaţii etice de largă cuprindere:

Firimiturile care cad de la masa de lucru a poetului / fac uneori un zgomot asurzitor / se aud ţipete, bufnituri // [...] / poate că aceste urme de sînge / duc la cuvîntul singurătate, îşi spune poetul / ieşit el însuşi la o plimbare prin oraşul ciuruit de absenţe / poate că în faţa cuvîntului om nu mai dau tîrcoale / decît cîinii.[218]

Procedeul apare repropus în *Cabaretul cuvintelor* (redactat mai întîi în franceză în 2012) şi, cu rezultate spectaculoase în cîteva dintre poemele de dragoste incluse în *Negustorul de începuturi de roman* (publicat – o amintesc – în 2013). Astfel că este posibilă urmărirea unei evoluţii a folosirii lui, demonstrînd, pe de-o parte, că „textualismul" lui M. Vişniec e o revizitare în cheie critică a conceptului afirmat deja la sfîrşitul anilor '70 mai întîi în roman şi, pe de alta, că această evoluţie, cu punctul culminant în versurile din *Negustorul...*,

[218] Idem, *Firimiturile care cad*, în *op. cit.*, p. 165.

a produs un hedonism literar de foarte bună calitate, o „erotică textuală", ultima sintagmă fiind cu atît mai adecvată în cazul textelor în versuri presărate printre capitolele din romanul citat, cu cît motivul în jurul căruia gravitează este erosul. Dozele de hedonism sînt aici printre cele mai consistente şi mai seducătoare din întreaga operă poetică a autorului, virtuozitatea sa excelînd realmente pe aceste arpegii.

O temă nouă anunțată în ciclul *Alte firimituri*... se referă la o divinitate – un fel de *deus absconditus* –, al cărei mesaj rămîne incomprehensibil[219] sau care se dovedeşte a fi cinică.[220] Sugestia se prelungeşte şi-n poemul *Ştie cînd trebuie să o ia la dreapta*, unde ființele umane sînt asimilate unor marionete acționate de un regizor-păpuşar, care le distribuie într-un spectacol derizoriu. Ideea din aceste ultime poezii poate fi interpretată şi în continuarea toposului „oraşului" din volumul secund:

> s-a dovedit, cineva ne-a învățat pe de rost / ne-a observat în toate împrejurările / ne-a pus în situații imposibile ca să vadă cum / funcționează laşitatea, durerea, frica / am fost, de fapt, noi oamenii / tot atîtea repetiții generale / iar acum EL care a notat totul / poate să aleagă una din viețile noastre / şi să o declare cîştigătoare: spectacolul sezonului.[221]

Una dintre notele cele mai inovatoare şi mai interesante din lirica ulterioară anilor '80 este identificabilă în filonul pe teme erotice, de pildă, în versiunea în care apare ilustrată în ciclul *Opt poeme de dragoste (pentru Andra)*. Ca în culegerea de versuri *Dragostea* de Mircea Cărtărescu, unde acelaşi tip de iubire, cea pentru propria soție, secretă o poeticitate cu totul specială, şi la Matei Vişniec sentimentul îşi revelează complexitatea şi varietatea enormă de nuanțe, sensul

[219] Idem, *O voce răguşită*, în *op. cit.*, p. 177.
[220] Idem, *S-a auzit un hohot de rîs*, în *op. cit.*, p. 179.
[221] Idem, *Ştie cînd trebuie să o ia la dreapta*, în *op. cit.*, p. 200.

existențial profund al acestuia fiind explorat cu disponibilitatea totală de a-i experimenta toate posibilitățile de surpriză, de joc şi de împlinire spirituală şi umană în sens larg, şi nu mai puțin literar. Dragostea este pentru Matei Vişniec un tărîm al libertății şi confruntării autentice cu celălalt.

Pentru ambii poeți, iubita-fetiță-soție face obiectul unui cult literar celebrat însă cu mijloace şi sensibilitate postmodernă, de aici rolul major atribuit jocului, umorului, ironiei, autoironiei, prozaicului, toate topindu-se într-o retorică cu accente specifice în versurile fiecăruia.

O poezie exuberantă, dezinhibată, în registru oral, colocvial, cu îndrăzneli simpatice de limbaj şi atitudine, în care cititorul contemporan se regăseşte cu uşurință. Gestica şi „scenariile" în care evoluează cele două cupluri au ca scenă viața curentă, cotidiană. Matei Vişniec face astfel încă un pas spre lumea referențială şi spre tranzitivitatea poeziei.

Totuşi, diferențele sînt vizibile şi se explică mai întîi prin rațiuni, de pildă, cronologice, care privesc redactarea respectivelor poeme. *Dragostea* acoperă perioada 1984-1987, ciclul *Alte firimituri...* fiind scris în anii următori, după 1996.[222] Aceasta motivează probabil accentul mai ferm asupra jocului erotic-senzual al dragostei la Matei Vişniec, ceea ce corespunde unei ulterioare – s-o numim – emancipări tematice a discursului amoros în literatura română. Ea îi va succeda celei deja semnificative din anii '80, datorată în cea mai mare parte generației '80.

Ambele poetici mizează pe joc, dar la Vişniec ludicul este substanța însăşi a dragostei. Personajul-narator, cum se întîmplă şi-n romanul *Negustorul...*, este „un caz de dependență ludică".[223] Persistă imaginea „inocentului", iar în acest ciclu, a unui îndrăgostit „fericit, topit, terminat", cum se

[222] Informația mi-a fost pusă la dispoziție de către autor.
[223] Matei Vişniec, *Negustorul de începuturi de roman*, p. 89.

declară protagonistul în a treia „piesă" a cantonierului, *În fiecare noapte ea*,[224] dispus în aparență la orice concesie. El este timid şi copilăros, un personaj discret, amuzant, stîngace, mereu uimit şi depăşit de calitățile partenerei, energică, independentă, ironică şi aproape mereu malițioasă cu partenerul, fiindu-i superioară în orice privință, precum în poezia trubadurilor, dar – iată – în era autoironiei postmoderne! De pildă, în al optulea poem, *Gaura de şarpe*, iubita, care-şi manifestă vizibil supărarea, caută apoi împăcarea într-un mod ştrengăresc, plin de candoare. Personajele gesticulează, îşi modulează vocile, ca şi cum ar interpreta într-un desen animat. Inclusiv „povestitorul" are un discurs impregnat de mărcile oralității şi comunică cu publicul cititor sau spectator ca şi cum ar recurge la formula *aparté*-ului:

> Ce-mi face ea / cînd e supărată pe toată lumea / ce poate fi la gura ei / cînd e supărată ea rău rău pe toată lumea // noroc de gaura de şarpe în care mă ascund / împreună cu şarpele de altfel care se face mic mic // nici eu, nici şarpele nu îndrăznim / să ieşim din gaura de şarpe / singurul loc în care ea nu intră singură / pentru că se teme de întuneric // ştiu că sînteți acolo / spune ea cu voce mieroasă / trecînd de la o gaură de şarpe la alta / gata, terminați cu prostiile / spune ea cu voce mieroasă, ieşiți pînă / nu mă supăr din nou.[225]

Aceeaşi cheie de lectură pentru *Îmi sărută degetul de pe trăgaci*, unde disponibilitatea ludică inepuizabilă a cuplului face posibilă o „regie" burlescă, cu amenințări poznaşe şi hohote de rîs demne de o joacă de copii. Şi aici tot iubita este partenerul neastîmpărat şi exuberant, pe cînd iubitul e personajul „ingenuu":

> Cuvintele care mă învață ea / cînd începe ea să chicotească / eu unul nu îndrăznesc să le scriu pe această pagină // [...] / eu urlu de

[224] Idem, *3. În fiecare noapte ea*, în *Opera poetică*, vol. II, pp. 186-187.
[225] Idem, *8. Gaura de şarpe*, în *op. cit.*, pp. 193-194.

ruşine, îmi vine să iau o puşcă / şi să trag în cuvintele care mi s-au lipit de cerul gurii / dacă am fi la şcoală, îi spun, te-aş spune dirigintei, / tuturor profesorilor, directorului Bejenaru // [...] / dacă aş fi la şcoală, îi spun / aş cere să fiu mutat în altă bancă.[226]

Jocurile dragostei – hîrjoana copilăresc-erotică, capriciile iubitei, revelaţia splendorii ei iradiind lumină, retractilitatea iubitului şi descoperirea spaţiilor proprii de libertate – îl conduc pe poet la o perspectivă adolescentină asupra sentimentului, dar „tratată" în subtext cu maturitate versată, calmă, generoasă şi elegantă.

Tot ca în *Negustorul*..., personajul masculin, „naratorul" adică, este de fapt un magician, un partener capabil de o infinită delicateţe şi inventivitate erotică. El i se „supune" iubitei cel puţin cît trubadurii Evului Mediu, de fapt, e un gentleman desăvîrşit şi un seducător perfect tocmai graţie propriilor „defecte" şi a absenţei (mimate a) conştiinţei unor atare calităţi, dar mai ales un virtuoz al artei de a scrie despre iubire. Asocierea cu poeticile trubadurilor e plauzibilă inclusiv în roman, întrucît personajul-scriitor îi compune adoratei primul poem înainte ca aceasta să-i fi intrat în viaţă, chiar înainte să o fi cunoscut!

„Erotica textuală" şi trama erotică din *Negustorul*... ca şi din versurile incluse în aceeaşi operă narativă reprezintă deja, cum am mai spus, o evoluţie faţă de libertăţile stilistice şi de atitudine revendicate în *Opt poeme*. Dar, comparaţiile rămîn posibile. Probabil că textele din micul *canzoniere* care pot fi cel mai uşor asociate poemelor-capitol din roman sînt primul, *N-a fost chiar aşa rău* – dacă se va interpreta în cheie erotică iniţierea avînd drept maestru iubita, ambiguitatea semantică întreţinută de poet fiind aici fertilă textului –, şi *Ce să-i mai cer*, o apologie a împlinirii erotice. În prima „partitură" citată, cel „neînvăţat" şi „stîngaci", precum copiii distraţi, e certat şi corectat cu tandreţe. Discursul este şi aici dramatizat:

[226] Idem, *5. Îmi sărută degetul de pe trăgaci*, în *op. cit.*, pp. 189-190.

> Nu aşa, îmi spune ea, nemulţumită / nu aşa prostule, neghiobule, neînvăţatule / nu ţi-am arătat eu ultima dată, unde te uiţi, / nu aşa, ci pe dinăuntru // eu simţeam cum mi se topesc degetele / simţeam cum îmi îngheaţă vorbele în gît // [...] / ea a rîs, m-a mîngîiat cu tandreţe pe lobul urechii / [...] / hai că *n-a fost chiar aşa rău* / încă două trei zile şi ieşim la lumină prost mic / ce eşti, stîngaciule...[227]

Revenind la comparaţia cu romanul-cadru din care se desprind în *Negustorul*… alte începuturi sau trame romaneşti, să observăm că cele 11 „piese" diseminate acolo ar putea compune şi ele un alt *canzoniere*, întrucît ceea ce le leagă este intenţia autorului de a puncta în mod eficace etapele exuberantei poveşti de dragoste: de la prima poezie, cînd partenerul, înainte s-o fi cunoscut, îi dedică iubitei versuri, pînă la prima noapte de pasiune, şi de la apogeul jocului seducţiei, pînă la vestea că „toate poveştile de dragoste se termină prost".

Aceste poeme către Domnişoara Ri, care „prefaţează" capitolele propriu-zise din ceea ce se poate delimita ca roman de dragoste în ansamblul *Negustorului de începuturi*…, nu depăşesc niciodată o pagină, dar apar numerotate ca şi cum ar fi fiecare un capitol în sine. Sînt, în primul rînd, ca şi părţile în proză pe aceeaşi temă, jocuri de seducţie textuală.

Precum în *Opt poeme*..., şi acestea apar impregnate de narativitate, ludic, umor şi dialog scenic al vocilor. Hibridizarea constitutivă operei explică şi ambivalenţa poezie-proză din aceste versuri, astfel că unele dintre ele devin şi replici în părţile scrise în proză ale cărţii (vezi versul iniţial din capitolul-poem 18 şi fraza din incipit a capitolului 24).

Ca şi în cele *Opt poeme*…, şi-n strofele din roman, atitudinea personajului-narator (fiind vorba doar de unul dintre naratori) e cea tipică modelului *amor cortese* actualizat prin filtrul sensibilităţii postmoderne. Apelativele din adresarea

[227] Idem, *1. N-a fost chiar aşa rău*, în *op. cit.*, p. 184.

către iubită vehiculează formule demne tot de codul *fin amors*. Retorica (fals) medievală, impregnată la tot pasul de efecte comice, îi sugerează naratorului îndrăgostit, arlechin al elocinței amoroase, că e mai adecvat să nu-şi tutuiască iubita, ci să-i comunice acesteia sentimente şi gînduri intime în registrul reverenţios şi plăcut desuet al distanței respectuoase, folosind tot felul de sintagme seducătoare, debordînd de erotism jucăuş, precum în versurile: „Domnişoară Ri nu cumva să citiți acest poem / este un poem obraznic / de altfel s-a scris singur pe sine / fără să ceară permisiunea nimănui / este poemul care face ce vrea el / vă sărută cum vrea el / şi cît vrea el”.[228]

Virtuozitatea stilistică a scriiturii imprimă romanului aspectul de joc perfect controlat cu convențiile prozei şi poeziei. În bună tradiție postmodernă, la o lectură completă a *Negustorului...* se observă că Matei Vişniec egalizează planurile tematice, le deturnează sensurile, înlocuind aşteptările mizelor esențiale declarate ca atare în text cu mize care vizează la orice pas seducția literară. Se poate spune că la un autor atît de experimentat ca Vişniec, o notă comună aici, ca şi-n alte romane ale scriitorului, o reprezintă transformarea procedeelor literare sau a tehnicilor narative în joc savant cu mijloacele scriiturii. Dar în această operă scriitorul îşi ia cele mai mari libertăți, radicalizînd formulele în favoarea alchimiei combinatorii, a fragmentarismului ridicat la rangul de principiu ordonator şi compozițional.

„Romanul” de dragoste (să-l numim astfel) din ampla proză caleidoscopică *Negustorul*… – ultima incluzînd o colecție întreagă de începuturi sau de nuclee de roman − nu este doar o ficțiune poetică, sofisticată şi rafinată a unei poveşti sentimentale, narate de un personaj-scriitor şi pe care ludicul o deschide către un potențial enorm de surpriză, dar e

[228] Idem, *Negustorul de începuturi de roman*, p. 214.

şi povestea scrierii bestsellerului publicat de Domnişoara Ri, intitulat *Patch Love* (la care cititorul nu are acces), inspirat din aceeaşi relaţie sentimentală şi „profesională" cu naratorul dominant, adică scriitorul menţionat anterior. Romanul Domnişoarei Ri transcrie inacceptabil de fidel această poveste de dragoste, folosind inclusiv bruionul partenerului, arhivat în computerul lui.

E în act o concurenţă înverşunată, pe de-o parte, între scriitura care aspiră să reproducă, a se citi să copieze, viaţa trăită, să facă din ultima, în sensul cel mai concret, un obiect de plagiat – şi acesta pare a fi romanul Domnişoarei Ri, fără ca ea să fie nicidecum o inexpertă în materie de scris literar – şi, pe de alta, o traspunere extrem de rafinată din punct de vedere tehnic a trăirii, aparţinîndu-i partenerului ei, personajul-scriitor (pe care tînăra şi-o însuşeşte într-o anumită măsură, acesta fiind al doilea plagiat al protagonistei, şi mai grav decît primul). Versiunea protagonistului masculin probează încă o dată la Matei Vişniec, mai distinct ca oriunde, o capacitate cu totul remarcabilă de a scrie (şi) proză pe această temă.

Cum se ştie, exemplele de gen din literatura română, inclusiv cea actuală, care ating un asemenea nivel al scriiturii, continuă să fie rarissime. Nu acelaşi lucru se poate afirma despre literatura franceză, chiar spaţiul cultural de adopţie al autorului.

Cît priveşte strict acest *roman d'amour* din *Negustorul...*, e vorba, deci, de un (micro)roman despre existenţa care invadează scriitura în mod ilicit, producînd o dezordine profundă între ordinea realităţii şi cea a ficţiunii şi avînd drept consecinţă deposedarea agresivă, pe plan personal, a partenerului-scriitor de dreptul la propria intimitate, dar – cu atît mai grav, afirmam mai sus – şi la rezultatul propriului efort literar. Textul incriminat pare a fi în mare parte experimentul narativ al celui deposedat: unul despre literatura care caută să fixeze prin mijloace proprii prospeţimea noutăţii şi pasiunea sentimental-erotică, în paralel cu lumea de

fantasme, elanuri, decepții, vise, încercări literare şi gînduri ale unui protagonist-scriitor.

Pe un alt plan, cartea lui Matei Vişniec pune la modul comic-parodic problema unei literaturi artificiale, „programate" şi generate cu ajutorul unor mijloace considerate „profesioniste" (*soft*-uri, programe speciale elaborate de computer) şi al unor operatori specializați, ei înşişi scriitori, precum cei de la agenția literară care livrează începuturi de roman. Ideea scriiturii compuse sau doar ajutate de mecanisme şi instrumente sofisticate, exterioare instanței auctoriale, e extinsă la nivelul întregului „roman caleidoscop".

În definitiv, termenul englezesc *patch* din titlul cărții partenerei, aplicat mediului informatic, indică rezultatul unei diferențe care permite actualizarea unui file, pornind de la o versiune precedentă. În cazul de față, scriitura violată de către Domnişoara Ri, modificată la modul în care ea însăşi o explică, poate fi asimilată unui efect *patch*, obiectul „corecturii" făcîndu-l chiar romanul partenerului, citit de ea pe ascuns de pe computerul acestuia. Dacă textul ultimului include intervențiile respective, înseamnă că avem de-a face cu o operă redactată în colaborare, fără acordul unuia dintre scriitori, cu alte cuvinte, cu o formă de violare a drepturilor de autor.

Într-o a doua accepție, afină întrucîtva primeia, termenul *patch* se referă la operații informatice care au scopul de a elimina din sursa conceperii unui program elementele care îi oferă protecție, aşa încît să devină posibilă chiar şi-n mod ilegal folosirea programului în absența licențelor necesare. Din această perspectivă, translat în *Negustorul*…, efectul *patch* adaugă un aspect interpretabil tot ca anomalie, mai exact, ca „perversiune" (cum se exprimă Compagnon)[229] în ordinea relațiilor textuale de tip intertextual: încălcarea proprietății literare prin plagiat. Copiind conținutul trăirii, al poveştii de dragoste consumate cu scriitorul-narator – programa-

[229] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, p. 363.

tă, se pare, de Agenție tot în vederea unei finalități literare – (conținut prezent în parte şi-n romanul acestuia) şi introducînd intervenții neautorizate de partener în manuscrisul lui, Domnişoara Ri a compromis inviolabilitatea şi originalitatea textului inventat de protagonistul masculin, făcîndu-l permisiv folosirii ilegale pentru ea însăşi.

Tema este, prin urmare, tipic postmodernă, luînd, în plus, ca pretext complicațiile scriiturii programate electronic sau tehnologic şi alte nenumărate artificii ale generării unei opere de ficțiune în mod „artificial". Conjuncția literatură-viață apare reactualizată de Matei Vişniec şi trecută prin metatextualitate şi intertextualitate, odată cu punerea în practică a unui vast arsenal de modalități şi strategii literare.

Închid paranteza despre *Negustorul de începuturi* şi revin la cele *Opt poeme...,* unde, ca şi-n versurile presărate în roman, miza existențială obligă la coexistența în pagină a trăirii şi a procesului prin care aceasta din urmă devine poezie. Ambele, viața şi literatura, evoluează spectaculos pe spațiul şi durata poemului, luînd sfîrşit odată cu lectura dusă pînă la capăt a acestuia. Să comparăm una dintre cele opt piese din cançonier cu altele din roman. În a şaptea, jucîndu-se de-a pedepsirea iubitei-mireasă şi cerîndu-i pentru aceasta să se dezbrace, partenerul-poet are revelația unei străluciri peste fire a corpului ei. El alege să-şi încheie poemul scris între timp, ca să poată continua explorarea noii frumuseți abia descoperite:

> de aceea i-am spus, vreau să te văd goală în fața mea / jos pantofii, jos voalul de mireasă // fără pantofi şi fără voal ea deveni / incandescentă, dorința mea de răzbunare se topi / brusc // [...] / am uitat brusc cei douăzeci de ani de logodnă / toate manevrele ei de mironosiță / başca amanții, absențele chinuitoare, scrisorile lipsă // hai că nu-i aşa grav, i-am spus // mai sînt cinci, şase secunde pînă la sfîrşitul poemului / hai sărută-mă.[230]

[230] Matei Vişniec, *7. Mai sînt cinci, şase secunde*, în *Opera poetică*, vol. II, p. 192.

Tot astfel, printr-o piruetă între trăire şi literatură, pentru a testa consistența realității, personajul-scriitor din roman îi cere Domnişoarei Ri o probă de existență, motivînd, cu aceeaşi plăcere pentru confuzia ludică a celor două ordini, că a ajuns să se îndoiască de prezența concretă a femeii iubite în viața sa:

> Din cînd în cînd, infinita mea domnişoară Ri, / mă cuprinde cîte o teamă, cîte o îndoială / mă întreb dacă existați, cu adevărat // [...] // iată de ce vă implor să acceptați / acest test de existență: // vă rog să citiți versul următor / de două ori / dacă existați / şi o singură dată / dacă nu existați.[231]

În legătură cu versurile din ciclul *Alte firimituri*..., să mai notăm că, în *Adormită cum era şi caldă*, adorata îi smulge îndrăgostitului declarații de dragoste colosale şi îl farmecă cu magia secretă a unui altfel de erotism, care selectează din corporalitate elemente de seducție prea puțin scontate, inclusiv cînd încalcă legămîntul celor şapte nopți de dragoste promise, durată pe care se construieşte şi piesa *Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*, redactată inițial în franceză în 1993. Campion al jocurilor textuale şi al simulărilor de tot felul, poetul reuşeşte încă o dată să obțină un poem superb din combinarea „eroticii textuale" cu textul despre eros şi să demonstreze că mai recent şi teatrul a influențat poezia, nu doar invers:

> Ne înțeleseserăm pentru şapte nopți dar după a cincea / odată o văd adormită în brațele mele // nici tu banii înapoi, nici îmbrățişări voluptuoase / nu-i nimic, hoață mică, te voi iubi în somn / te voi iubi în timp ce mă visezi / te voi iubi în timp ce-ți numeri banii şi-ți cumperi cu ei / sandale, şaluri, inele de argint // [...] / adormită cum era şi caldă / respirînd uşor cu un zîmbet pe față / parcă mi-a plăcut chiar mai mult.[232]

---

[231] Idem, *Negustorul de începuturi de roman*, p. 257.

[232] Idem, *6. Adormită cum era şi caldă*, în *Opera poetică*, vol. II, p. 191.

Tot din unghi intertextual, poate fi comentată şi relaţia dintre poemul al treilea, *În fiecare noapte, ea,*[233] şi piesa de teatru *La femme-cible et ses dix amants*, scrisă în 2005. În ultima, soţul povesteşte exact acelaşi conţinut, fiind vorba acolo de personaje de circ, respectiv de Aruncătorul de cuţite beat şi Femeia care are un cuţit înfipt în ochiul stîng.[234]

E de remarcat şi faptul că, nici în aceste poezii, şi nici în altele pe teme diferite, Matei Vişniec nu face concesii imaginilor aşa-zis comerciale sau consumiste, stridenţelor de vreun fel sau kitsch-ului, ingrediente foarte „la modă" în anii '90 şi 2000. Versurile sale rămîn fidele eleganţei şi graţiei stilistice pe care le-a cultivat încă de la început.

## V.7. *La masă cu Marx*: inconvenientul de a fi chelner în restaurantul istoriei. Un volum recapitulativ

Cel mai recent volum publicat, *La masă cu Marx* (2011), prelungeşte şi confirmă datele de fond ale unei experienţe poetice maturate în timp, roadele de acum recapitulînd toate vîrstele şi modalităţile scriiturii în versuri a lui Matei Vişniec, rafinate şi perfecţionate pe îndelete. Şi aici, dubla identitate a autorului, de poet şi de dramaturg, se manifestă cu pregnanţa egală din cărţile anterioare. Între timp, scriitorul a continuat să cunoască, tocmai între apariţia *Poemelor ulterioare* şi această carte, o recunoaştere cu totul remarcabilă pe scenele importante ale teatrului european şi nu numai, măsurabilă în montări excelente, dar şi în premii la fel de importante.

Simbioza poezie-teatru este mai puternică aici ca oricînd, cum o demonstrează dezvoltarea unor nuclee tematice cu

[233] Idem, *3. În fiecare noapte, ea*, în *op. cit.*, vol. II, p. 165.
[234] Matéi Visniec, *La femme-cible et ses dix amants*, col. „Nocturnes Théâtrales", Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2005.

relevanță de prim ordin în economia globală a operei, în paralel, în versiune lirică şi dramatică, dar şi forma adresată, „scenică" a multora dintre poeme, care presupun aproape întotdeauna prezența unui interlocutor, cititor sau spectator, cu care poetul şi eurile sale intră într-un dialog ideal, imaginar, limitat cel mai adesea la monologul emițătorului. Acesta din urmă este un histrion subtil, creator de atmosfere fantaste, de *intremezzo*-uri intens reflexive cărora e capabil să le nege orice emfază a tonului sau de parabole pe temele istoriei. Multe dintre acestea se prezintă ca *performance*-uri poetice cu deschidere scenică etc. Sau ca forme de spectacol atractive, fermecătoare, pe care le expune publicului, cu ajutorul înclinațiilor sale de iluzionist, în *one man show*-uri. Există şi „reprezentații" cu doi protagonişti, prezenți amîndoi în „scenă" sau, caz mai interesant, „interpretați" tot de vocea unui personaj-„povestitor", un alter ego al poetului.

Eterogenitatea temelor şi manierelor se estompează în omogenitatea vocii care schimbă roluri distincte, aducînd toate diferențele vîrstelor poetice într-un prezent fără asperități, care le retopeşte organic încă o dată, în acest volum cu tentă mai vizibil recapitulativă.

Intertextualitatea este acum o miză pe care se pariază într-o măsură limitată. Referințele sînt şi de data aceasta culturale în sens extins, ca în poezia de început a autorului, miza înscriindu-se cu precădere în motivații etice cu sens general existențial.

Una dintre situațiile descrise se iveşte în poemul în cinci secvențe *La masă cu Marx*, fără doar şi poate, o piesă de rezistență a poeticii recente a autorului şi care, dincolo de simpla referința istorico-culturală, dă din nou ocazia unei atracții interesante, mai exact a unei permeabilități intertextuale, între opera în versuri şi cea dramatică.

Astfel, prima secvență din *La masă cu Marx* închide într-o parabolă cu sensuri explicite o obsesie tematică a lui Matei

Vişniec: ideea consecinţelor trecerii prin istorie a trioului nefast Marx, Engels, Lenin, altfel formulată, problema responsabilităţii niciodată asumate printr-un proces public – etic şi juridic – al comunismului de tip sovietic, aşa cum s-a întîmplat în schimb în cazul nazismului, condamnat la Nurnberg şi ulterior, în alte sedii. Nota cea mai acută, de natură să amplifice tensiunea autentică din aceste versuri, este marcată de transpunerea motivului de la scara istorică la biografia fiecărui martor aşa-zis întîmplător la festinul istoriei, cu implicaţii colosale, care s-au prelungit pînă la prăbuşirea dictaturilor din Europa de Est. Discursul se personalizează, vizînd nu numai generaţia autorului, ci, prin extensie, şi pe cele imediat anterioare: „Nu e uşor să fii cel mai tînăr cînd începe o revoluţie”,[235] observă personajul „povestitorului”, martor perplex la banchetul istoriei: „m-am uitat în ochiul lor şi acolo nu m-am văzut decît pe mine / singur în faţa unei chiuvete cu apă neagră / cu mîinile înfundate pînă la cot în apa neagră / spălînd ceşti, farfurii şi platouri / şi foarte multe cuţite”.[236]

Prima secvenţă introduce ideea prin recurs la eficacitatea scenică, ceea ce determină un grad înalt de tranzitivitate a mesajului. După ce a inspirat piesa *L’histoire du communisme racontée aux malades mentaux* (1998) / *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, tematica, explorată din alte unghiuri şi cu alte mijloace în acest „bilanţ” în versuri, scurt, dar edificator, apare acum concentrată în imaginea ospăţului pantagruelic, reprezentat în registru deopotrivă sarcastic şi grotesc, care are loc în restaurantul istoriei, în prezenţa unor oaspeţi infernali, Marx, Engels şi Lenin. Apariţia celorlalţi participanţi, inclusiv a personajului-narator, face dificilă

[235] Matei Vişniec, *La masă cu Marx, 2*, în vol. *La masă cu Marx*, p. 54.
[236] Idem, *La masă cu Marx, 1*, în *op. cit.*, p. 53.

deosebirea între cei care sînt responsabili de masacrul care a însîngerat istoria recentă şi cei care vor suporta în schimb consecinţele. Se profilează în acest punct sugestia complicităţii inocente a „ultimilor veniţi", care mîncaseră „mai mult din politeţe".[237] În rama epică şi-n tiparul monologului adresat către un public prezent se dezvoltă un scenariu al trivialităţii culinare, al foamei ciclopice care-i cuprinde pe călăii istoriei, luînd proporţii de coşmar şi producînd o răsturnare completă a finalităţilor eliberatoare din carnavalescul rabelaisian:

> Mîncaserăm ca porcii, cu poftă, cu gurile avide / de sosuri şi arome, / aveam burţile pline şi ochii spălăciţi de saţietate // [...] / mirosea a sînge şi a carne tocată, a oţet şi a piele pîrlită / a farfurii linse şi a sudoare / eram mîndri de noi de cele întîmplate / istoria stătuse cu noi la masă şi acum dansa cu piciorele / goale // [...] / şi chiar atunci se auzi întrebarea: ŞI ACUM CINE SPALĂ VASELE?[238]

Această secvenţă iniţială, intens vizuală şi olfactivă, apare reprodusă integral în ambele versiuni ale piesei *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* / *Despre senzaţia de elasticitate cînd păşim peste cadavre*,[239] inclusă în a doua scenă în franceză şi, respectiv, în prima din textul în limba română. Contextul piesei este cel în care protagonistul, Sergiu Penegaru, poet şi traducător din limba franceză, el însuşi o victimă a istoriei, află că nu va mai fi publicat şi că nici traducerile sale din scriitori neintegrabili

---

[237] *Ibid*., p. 52.
[238] Idem.
[239] Matéi Visniec, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2010, pp. 4-6, şi respectiv, Matei Vişniec, *Despre senzaţia de elasticitate cînd păşim peste cadavre*, în *Occident Express. Despre senzaţia de elasticitate cînd păşim peste cadavre*, Paralela 45, Piteşti, 2009, pp. 76-77.

„realismului socialist”, precum Eugène Ionesco, nu au vreo şansă să fie publicate.

Revenind la poem, personajul-narator afişează, ca de obicei, o candoare mimată, încarnînd identitatea unui soldat, unul dintre milioanele de participanți involuntari la istoria timpului său, cu care angajează un fel de bătălie personală, pierdută din capul locului, căci, chiar şi inocenții se „murdăresc” involuntar într-o asemenea bolgie „culinară”, cum citim în a doua, dar şi în a patra secvență. Iată cîteva versuri din ultima menționată: „Stalin, cînd mănîncă, stropeşte îngrozitor / acum miros tot a supă, părul meu e plin de bucăți de carne / țîşnite din gura lui Stalin / pe gît mi se scurg şiroaie de sudoare amestecate / cu stropi de salivă ieşiți din gura lui Stalin”.[240] Sugestia contaminării apare îngroşată în registru grotesc-hiperbolic.

În secvența a doua, „misiunea” de chelner-soldat a protagonistului, înrolat fără putința de a se eschiva în tranşeele banchetului violent, capătă dimensiuni comice, derizorii: „Te trimite Lenin după sare / n-ai încotro, alergi pînă la orizont şi aduci sare / te trimite Stalin după muştar / n-ai ce să faci, te tîrăşti pe burtă pe sub ciorchinii de struguri / sapi un tunel prin pîinea care îți baricadează drumul / şi ajungi la borcanul cu muştar”.[241] În ciuda mesajului grav, poetul este atent să garanteze hedonismul lecturii, uzînd abundent, în acest scop, şi de arma ironiei, ceea ce-l ajută să evite patetismul direct sau moralismul.

Un alt „amănunt”, esențial însă în „trama” parabolei, transmis de confesiunea soldatului, se referă la faptul că tot în grija acestuia rămîne îngroparea a o sută de milioane de morți, după ce „ai mîncat cu Marx pînă la vîrsta de 30 de

[240] Matei Vişniec, *La masă cu Marx, 4,* în vol. *La masă cu Marx*, p. 56.
[241] Idem, *La masa cu Marx*, *4*, în *op. cit.*, p. 54.

ani", cu alte cuvinte, pînă în momentul cînd Vişniec a decis să se expatrieze. Explicaţia contextului imediat anterior se găseşte, în schimb, la finele piesei *Istoria comunismului...*, unde rubrica rezervată termenului „comunism" dintr-un mic glosar de nume şi concepte legate de respectiva ideologie precizează că punerea în aplicare a ei „s-a soldat în decursul secolului al XX-lea cu peste o sută de milioane de morţi".[242] Glosarul este alcătuit de autorul însuşi.

Sensul „complicităţii" involuntare cu călăii şi cel al responsabilităţii colective revin pe tonul fals ingenuu, bine cunoscut în stilul scriitorului, adăugînd alte nuanţe care configurează în subsidiar complexitatea dramatică a temei de fond. Printre mijloacele de denunţare a incapacităţii mediilor de informaţie şi educative de a construi discursuri adecvate care să restituie memoria istorică şi care să amendeze inclusiv neasumarea publică fermă a unei drame de proporţiile genocidului provocat de comunism – iată, scenarii poetice precum *La masă cu Marx*, menite să preia asemenea problematici în scop compensatoriu. Li se alătură în opera dramaturgică a lui M. Vişniec ilustrări în proximitatea genului de *teatro di narrazione* sau, după terminologia franceză, de *théâtre récit*, în sfera căruia am comentat şi piesa *Istoria comunismului...* Modalităţile discursului, aici construit în tiparele poemului narativ, sînt similare: scenariu epic, viziune sarcastic-grotescă a istoriei transpusă în imaginea circului denaturat în atrocitate, aerul lejer de comedie şi bufonerie, ca mască sub care se ascund sensuri „grave":

> Ştiu că povestesc repede şi că ar fi trebuit să încep cu sfîrşitul / dar am de îngropat o sută de milioane de morţi / şi nu e uşor să îngropi o sută de milioane de morţi cînd suferi / de miopie progresivă / nu, nu e uşor să îngropi o sută de milioane de morţi cînd / ai mîncat cu

[242] Idem, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, Aula, Braşov, 2001, p. 57.

> Marx pînă la vîrsta de 30 de ani / cînd ți-a rămas un gust atît de amar în gură / cînd ai acreli în stomac și vomiți la fiecare cinci minute / ia te uită, iarăși cade totul pe mine, Marx și Engels picotesc în fotolii / Lenin își bea ceaiul, Stalin își fumează pipa // [...] // nu e ușor să îngropi o sută de milioane de morți / într-o singură groapă comună / cînd ai luat masa cu ei în groapa comună / cînd te-ai născut cu ei în groapa comună, cînd ai fost cu ei la școală / ai crescut cu ei în groapa comună.[243]

Autorul contextualizează, deci, tema și implicațiile ei în propriul prezent biografic și, tot din perspectiva istoriei sfîrșitului anilor '80, optează în piesa de teatru *Recviem* pentru introducerea doar în versiunea românească (publicată în 2001), în scenele 5 și 11, a trioului Stalin, Lenin și, de data aceasta, Troțki, spre deosebire de *Istoria comunismului...*, unde în locul acestuia figura Engels.

În *Scena 5* din *Recviem*, trioul apare în scenă jucînd cărți și savurînd mirosul de pămînt, care a înlocuit ceaiul în ceștile aburinde.[244] Se remarcă și aici toposul ceștii de ceai, fundamental în ultimul poem din volumul *Înțeleptul...*, ca loc de coincidență al microcosmosului cu macrocosmosul, în care se revelează esența lumii. În *Scena 11*, în schimb, reluarea insistentă a afirmației „omul nu e mașină" trimite la restul desfășurării piesei, și anume, problematizează motivațiile sacrificiului soldaților în „războiul" care-și particularizează semnificațiile, nefiind altele decît cele discutate mai sus în legătură cu poemul *La masă cu Marx*.[245]

Matei Vișniec a urzit și-n acest caz o textură cu efecte de prim ordin în ansamblul operei, împletind elemente comune a trei piese de teatru și ale acestui poem-monolog, mai precis,

---

[243] Idem, *La masă cu Marx, 5*, în vol. *La masă cu Marx*, p. 55.
[244] Idem, *Recviem*, în *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal, ed. cit.*, pp. 75-76.
[245] *Ibid*., pp. 85-86.

reproducînd într-una dintre scrierile dramatice prima secvență în versuri, deja comentată, în timp ce celelalte două piese, anterioare din punct de vedere cronologic versurilor, au funcționat probabil ca sursă dublă de inspirație. *Perspectivismul cvartetului intertextual* a fost astfel încă o dată posibil.

De la o meditație „dramatizată" pe tema istoriei şi a memoriei recente a Europei – temă nereluată în această carte – autorul trece apoi şi explică retrospectiv în *Tot ce v-a dezamăgit la naştere* tocmai natura traumelor explorate de poezia sa. A celor esențiale, fără doar şi poate:

> Cine să fiu altcineva decît colecționarul de răni / da, domnilor, am venit aici ca să cumpăr / cîteva dintre rănile dumneavoastră ascunse // nu, domnilor, cicatricele hidoase nu mă mai interesează / eu colecționez acum răni mai sensibile / traume secrete / răni transmise peste trei generații / dureri moştenite prin naştere.[246]

Tot un sens generic existențial, din care nu lipsesc accentele etice, motivează acum reminiscențele din viziunea oraşului părăsit. Din scenariile mai vechi, deopotrivă poetice şi teatrale, apare ca simptomatică recurența trenului, ambivalentă, vehicul cu o anumită aură hipnotică, permițînd traversarea lumilor şi întreținînd iluzia deschiderii personajului captiv în universul său mic spre alte experiențe de cunoaştere.

La fel ca în piesa *Occident Express* (2009), în poemul *Un tren lung cu ferestrele în flăcări*, protagonistul aşteaptă un tren inaccesibil. Dacă în primul text era vorba de trenul pierdut al istoriei, aici accesul e obstaculat de incendiul care a cuprins imensa maşinărie. Fascinația totală a potențialului călător în fața trenului ce trece prin gară invadat de flăcări face ca povestea să vireze în absurd. Să ne amintim dintr-o altă „partitură", compusă tot în versuri, că personajele lui Vişniec găsesc perfect normală călătoria într-un tren care se

[246] Idem, *Tot ce v-a dezamăgit la naştere*, în *La masă cu Marx*, p. 13.

dezintegrează în timpul ultimului său parcurs. Dorința exasperată de a evada dintr-o lume excesiv de limitată spre orice altceva explică aparenta senilitate a acestor voiajori bizari: „iar cînd trenul cel lung şi negru, cu ferestrele în flăcări / a trecut fără să oprească prin fața mea / nimic nu mi s-a părut neobişnuit / am continuat să-i fac semne prietenoase cu mîna / chiar şi după ce a dispărut la orizont”.[247]

În alt poem şinele de tren rămase în oraş, după ce vehicolul cu pricina n-a mai trecut pentru mult timp, devin un punct de reper minim, de orientare – adică – pentru locuitori, odată ce urbea s-a comprimat pînă la inexistență.[248] În schimb, în poezia următoare din carte, lipsa de orizont şi de repere condamnă un cortegiu funerar să rătăcească cîțiva ani în jurul oraşului, fără să poată găsi drumul spre cimitir. Regia parabolei accesează aici tastele absurdului macabru.[249] Densitatea absurdului şi stranietății este consubstanțială celei din al doilea volum de versuri al autorului. Pînă şi cîinele, călăuza gînditoare a poetului-personaj, revine în poemul *Cineva mă aşteaptă totuşi în gară*, titlu explicit narativ şi oral, ca majoritatea din *La masă cu Marx*. Dar, aspectul cel mai interesant ține de gestul autopastişării propriului stil, prin urmare, reluarea e programatică, cu atît mai mult cu cît însăşi ideea de alter ego apare ironizată apăsat, pentru a fi reafirmată ludic în final. Poezia se transformă astfel într-un grațios joc de-a convenția:

> De atîta vreme mă repet / şi uite că nimeni nu spune nimic / mă aşteptam să fiu abandonat fără milă / să fiu părăsit de tine / de eul meu interior / de dublul care-mi locuieşte eul / de gardianul mincinos al / dublului meu / de toți complicii eului meu care vede dublu / de toată suflarea, ca să spun aşa // [...] / şi uite că totuşi în

[247] Idem, *Un tren lung cu ferestrele în flăcări*, în *op. cit.*, p. 18.
[248] Idem, *I se topesc roțile în timpul mersului*, în *op. cit.*, p. 34.
[249] Idem, *Purtători de semne bizare*, în *op. cit.*, p. 35.

gară / repetitiv şi singur / mă aşteaptă cîinele meu trezit din somn.[250]

Tot o revizitare a unei maniere mai vechi, inspirată poate de pictura Dada sau suprarealistă, guvernează şi formula din *Doi melci lipiți de obrazul meu*, unde desfăşurarea fără cusur a unui parcurs logic conduce, de fapt, la un scenariu absurd, aberant, care instaurează încă o dată mecanica vidului şi a infirmității ontologice, cauza monstruozității fiind acum de natură lingvistică. Gesturi de afecțiune între doi prieteni, indicate de sintagme lexicale adecvate şi coerente cu ansamblul, precum „a da mîna" sau „a da totul", sînt însă luate în sens propriu, adică descompuse fiecare în elementele de sudură care le alcătuiesc, încît ajung să desfigureze tot la propriu persoana care le execută. Falia dintre nivelele de sens ale limbajului şi realității aruncă în aer mecanismul comunicării, iar dereglarea se propagă mecanic cu efecte coşmareşti pînă la final, anulînd orice posibilitate a raporturilor interumane: „Dînd mîna cu el / mîna sa mi-a rămas în mînă / aşa este el, generos, mi-am spus în timp ce / încercam să mă debarasez de mîna sa caldă / care mă strîngea tot mai tare".[251]

Printre punctele de continuitate se numără şi poemele de dragoste, care trebuie considerate şi analizate alături de cele din frumosul *canzoniere* cu opt piese comentat anterior. De pildă, în *Uluitor de frumoasă era ea* sensibilitatea şi emoțiile maturității află în iubită aceeaşi luminozitate catifelată, intactă, ba chiar sporită de trecerea timpului. Ca în piesa a şaptea a cantonierului, revine acum impresia „incandescenței" şi a splendorii speciale a partenerei care îmbătrîneşte frumos. Chiar în decorul banal şi prozaic al bucătăriei, ea pare o zînă bună care transfigurează totul cu magia ei.

[250] Idem, *Cineva mă aşteaptă totuşi în gară*, în *op. cit.*, p. 29.
[251] Idem, *Doi melci lipiți de obrazul meu*, în *op. cit.*, p. 44.

Lirismul cerebral, modulat de hedonismul literar pervaziv, reflectă aici o anumită complexitate umană a privirii care înregistrează datele realului imediat. Este abordat tot acum un aspect nu atît de frecvent în poezia pe teme erotice, anume adorația pentru o iubită care nu mai este tînără. Cuplul îşi păstrează însă toată prospețimea tinereții. În replică cu o poezie a lui Nichita Stănescu, partenera rămîne o „leoaică" fericită: „Fusese ea frumoasă şi înainte de a îmbătrîni / dar acum adaosul de zile îi pria // [...] / uluitor de frumoasă era ea îmbătrînind / orice atingere se prefăcea în sidef / în bucătărie, cînd spăla vasele / farfuriile de tablă se transformau în argint / iar argintăria în veselă de aur".[252]

E de remarcat că o continuitate cu ciclul *Opt poeme...* se justifică şi prin alte elemente, de pildă, unitatea de ton, prozaismul, ludicul dezinhibat, precizia viziunii turnată în forme mereu diferite de construcție, procedeul de a încheia în mod neaşteptat poemul față de logica secvențială, infailibilă a desfăşurării precedente.

Jocul revine în forță, contaminînd mai multe nivele, de pildă, cel lingvistic sau semantic; iubirea apare ca triumf al ludicului în *Desculță*, unde alternanța dintre planul propriu al limbajului şi cel figurat conduce la „un discurs îndrăgostit" (inclusiv în sens barthesian) exuberant, debordînd de sensuri ludice. Acesta îi e adresat cititorului, în formă de monolog, iar conjugarea fantezistă a verbului „a se descălța" în paralel cu declinarea adjectivului „desculț", repetate sprințar în tot poemul în alăturări surprinzătoare, asemănătoare unor salturi sau piruete funambuleşti, transformă ritmul şi atmosfera din versuri într-un spectacol strălucitor, la care contribuie şi oralitatea prozaică. Cu puține resurse lingvistice, dar uzînd de trucul diseminării a două cuvinte din aceeaşi familie lexicală

[252] Idem, *Uluitor de frumoasă era ea*, în *op. cit.*, p. 21.

pe un spațiu restrîns de text, poetul obține o mostră remarcabilă de virtuozitate concentrată.

Ideea „descălțării", a denudării fizice, sau, în alte contexte, a eliberării de tot felul de determinări prezentate ca împovărătoare – care se referă pe rînd la corpul iubitei, la locuință, timp, întuneric, noapte, dimineață, cafea – comunică mai întîi o disponibilitate infinită a cuplului de a-şi trăi iubirea ca extaz erotic mediat de joc, disponibilitate care se resemantizează, propagîndu-se în tot universul, descătuşat în final de orice gen de constrîngeri.

Partenerul este şi aici „dat gata" de descoperirea neaşteptată a seducției pe care o emană imaginea iubitei desculțe, acesta fiind şi resortul întregii înlănțuiri de efecte de surpriză ce declanşează infailibil plăcerea textului. Este remarcabil şi firescul, umanul nealterat de livresc, de pildă, care se respiră în poemele de dragoste ale lui M. Vişniec:

> Ce să fac? am cedat / era atît de frumoasă / şi mai ales mă aşteptase desculță / asta m-a dat gata, goală o mai văzusem / dar niciodată desculță // atenție, i-am spus, sunt un bărbat fragil / există emoții care mă fac să mă topesc // [...] ora se descălțase de minute, minutele de secunde / întunericul se descălțase de lumină / noaptea se descălțase de dimineață / iar dimineața se pregătea şi ea să vină desculță / cu micul dejun pe o tavă / inutil să mai spun că pînă şi cafeaua / se descălțase de ceşti / iar ceasul deşteptător zburda în jurul patului / descălțat de timp.[253]

De la menținerea în reperele stricte ale lumii „oraşului cu un singur locuitor", care îl fascinează încă pe autor, pînă la „zburdălnicia" discursului amoros precum cel citat, Matei Vişniec demonstrează că poate să scrie profesionist în registre tematice foarte diferite, impunînd textelor regii la fel de diversificate.

---

[253] Idem, *Desculță*, în *op. cit.*, p. 24.

După *La masă cu Marx*, intertextualitea dintre poezie şi teatru atrage în reţeaua ei alte două poeme. „Direcţia” e dinspre teatru spre textele în versuri. *De o vreme ea mă hrăneşte numai cu mere* are drept punct de corespondenţă piesa *L'histoire des ours pandas...* (1993), unde legătura dintre povestea de dragoste şi simbolul merelor are implicaţii care ţin de o anumită mitologie personală a protagonistului, şi aici alter ego al scriitorului. Dacă acolo merele erau o emblemă a împlinii miraculoase a iubirii,[254] aici se profilează ideea saturării şi a unei iubiri în criză, sufocante.[255] În schimb, *Femeia care are amanţi*[256] este o variaţie pe temă a poemului afin şi deja citat, *În fiecare noapte, ea*, al treilea dintre cele opt ale cantonierului. Ambele gravitează în jurul piesei *La femme-cible et ses dix amants* (2003) / *Femeia-ţintă şi cei zece amanţi*.

Revine în manieră explicită ideea (auto)ironizării ipostazei de poet-filozof, „personaj” care a reflectat o viaţă întreagă la „lucruri fundamentale”. Tonul mărturisirii, plăcut şi amuzant, de şuetă între amici, asociat oralităţii încă din titlu (*Dacă aveţi cu ce nota*), persiflează prompt o anumită pretenţie didactic-sapienţială. Concluziile la capătul acestei explorări febrile a esenţelor nu par să fie foarte pozitive, gravitatea fiind şi ea programatic minimalizată:

> da, domnule, sunt pe cale să mă scufund / şi nimeni nu mai poate face nimic pentru mine / sunt de profesie filozof, toată viaţa /

---

[254] Matéi Visniec, *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, în *„Petit boulot pour vieux clown”, suivi de „L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort”*, Actes Sud-Papiers, Paris, 1998. Pasajele respective sînt mai multe, respectiv, p. 71, p. 90, p. 101.

[255] Matei Vişniec, *De o vreme ea mă hrăneşte numai cu mere*, în *La masă cu Marx*, p. 26.

[256] Idem, *Femeia care are amanţi*, în *op. cit.*, p. 25.

m-am gîndit la esență, la sensul naşterii şi la alte asemenea lucruri fundamentale / v-aş enumera cîteva dintre concluziile mele / dacă aveți cu ce nota.[257]

Modestia bilanțului reflexiv se transformă în altă „partitură" în ridiculizare propriu-zisă, într-o variație pe temă unde colocvialitatea îşi inventează un adevărat spectacol al adresării către cititor, persoana dominantă fiind a doua singular, care presupune, deci, prezența unui interlocutor. Autorul confesiunii manifestă o jovialitate ireverentă față de părerile filozofului care crede că a înțeles ceva din univers, ceea ce în planul discursului se concretizează într-o *clown performance*, grație dramatizării mai pronunțate a monologului. Pretenția de a rosti oracular adevăruri ultime nu-i poate aparține, evident, unui poet postmodern:

Să pufneşti în rîs nu alta / să te tăvăleşti pe jos de rîs, nu alta / cînd spune filozoful ce a înțeles el din lume / din misterul universal / să rîzi şi să vomiți în acelaşi timp, nu alta / să-l scuipi în față / să scuipi pe cuvintele lui, nu alta // cînd spune el filozoful ce a văzut el / ce sclipire în întunericul universal / să-ți vină să-l iei la palme nu alta.[258]

Se continuă doar în mică măsură tehnica notației, mai amplu ilustrată în volumul anterior. Notele diaristice, cîte sînt, schițează reflecții fugare, replieri în sine ale eului, în poeme de o strofă.[259]

În schimb, direcția metapoetică apare încă destul de consistentă. Una dintre cele mai reuşite piese ale seriei se poate citi în versurile din *În timp ce-mi făceam reverența*, care deschid în cadrul acestui filon subtema retragerii poe-

[257] Idem, *Dacă aveți cu ce nota*, în *op. cit.*, p. 50.
[258] Idem, *Ca şi cum s-ar fi înecat*, în *op. cit.*, p. 58.
[259] Idem, *Fusese prevăzut* şi *Cu un singur picior*, în *op. cit.*, p. 22 şi, respectiv, p. 30.

tului din poezie. Se propune o ieşire „scenică”, fară îndoială elegantă, iar timpii procesualităţii poemului coincid cu durata reverenţei, dilatată în urma unor consecinţe imprevizibile ale gestului. Din pricina hazardului ludic, figurat într-o viziune onirică cu accente comice, clovneşti, ieşirea din text nu poate avea loc pînă la sfîrşitul compunerii acestei poezii, aşa încît s-ar putea spune că retragerea s-a soldat cu... un poem:

> Am vrut să mai fac o ultimă reverenţă / şi să mă retrag / dar, în ultima clipă, / în timp ce făceam reverenţa / pasul mi-a alunecat / corpul meu imens s-a prăbuşit peste oraş / a strivit bisericile, circul, clădirea administraţiei / a lăsat o gaură imensă în piaţa centrală / cînd am vrut să mă ridic / era prea tîrziu / cuvintele au ţîşnit singure / speriate de atîta cădere.[260]

Alteori, actul scrierii, „aici şi acum”-ul acestuia înaintează vers cu vers pe pagină, înregistrîndu-şi progresia dificilă, pe parcursul unei zile întregi. Rezultatul îi pare poetului modest, nesatisfăcător. Şi în acest *Cu atît* procesul scriiturii, expus ca atare, este cuprins în întregime în cîteva versuri.[261] Tot o etapă din scenariul retragerii marchează şi această „compoziţie”, făcînd să se apropie mai mult „nimicul” cărtărescian de cel al lui Matei Vişniec, în timp ce ultima poezie din carte anunţă fantast o combustie şi, implicit, o închidere de orizont, de care cititorul ia act.[262]

Cum remarcam într-un alt moment, cu cîteva pagini în urmă, există însă în volum o asigurare dată de poet că va continua să scrie,[263] unde lasă să se-nţeleagă că rolul poeziei este acela de a comunica cu cititorul (actant vital la Matei Vişniec)

---

[260] Idem, *În timp ce-mi făceam reverenţa*, în *op. cit.*, p. 66.
[261] Idem, *Cu atît*, în *op. cit.*, p. 82.
[262] Idem, *Nimeni, niciodată, nu-şi va imagina*, în *op. cit.*, p. 83.
[263] Idem, *Am fost sincer*, în *op. cit.*, p. 79.

eventual, şi cu ajutorul altor limbaje şi coduri semiotice. Se referă, oare, autorul la teatrul său? La alte versuri?

În fine, dimensiunea metapoetică dezvoltă o valenţă întîlnită deja în cărţile anterioare, mai intens explorată aici şi generalizată în prima parte a *Cabaretului cuvintelor*, şi care prelucrează o cunoscută sugestie stănesciană, poetul actual cîştigînd vizibil în raport cu predecesorul în tranzitivitatea sensului. Limbajului i se aplică legile de existenţă ale lumii reale, cuvintele apar antropomorfizate, puse să „joace" roluri propriu-zise. Este coerentă esteticii postmoderne deschiderea limbajului către existenţă şi către realitatea referenţială, dar insistenţa asupra procedeului riscă să cadă într-un anumit automatism, în ciuda bogatei fantezii investite în aceste soluţii.

Din acest punct de vedere, poemele astfel construite sînt inegale, cele mai interesante rămînînd acelea în care respectivele vocabule apar dramatizate, transformate în personaje care se exprimă pe o scenă, rostesc monologuri, aşa cum Vişniec foloseşte aceeaşi tehnică în *Cabaretul...,* imprimînd textelor o eficacitate în primul rînd de ordin scenic. Ca formă de metatextualitate, versuri precum cele din *Acum* sînt asimilabile *performance*-ului poetic, dacă acceptăm ideea că un anumit cuvînt creează în jurul lui un mic „spectacol" în care el chiar „interpretează" rolul protagonistului: „Într-o sublimă, unică, mult infinită dimineaţă / cînd multe lucruri erau mai mult decît posibile / cuvîntul acum se împiedică brusc / de el însuşi // [...] / sunt un cuvînt fără viitor / nu ştiu de fapt nici de unde vin şi nici / spre ce mă îndrept".[264]

## V.8. Note despre receptarea poeziei lui Matei Vişniec în Italia

Comparativ cu receptarea operei dramatice a autorului în Italia, pe care am rezumat-o într-un studiu monografic recent

[264] Idem, *Acum*, în *op. cit.*, p. 73.

apărut,[265] cea a producției în versuri se prezintă vizibil mai modestă. Faptul nu surprinde atîta vreme cît nu există nici măcar o antologie a poeziei generației ’80 tradusă în limba italiană, iar volumele de autor sînt încă foarte puține.[266]

Revenind la Matei Vișniec, actualmente sînt disponibile trei selecții distincte, efectuate din mai multe cărți ale autorului, respectiv din *Înțeleptul la ora de ceai*, din cele două plachete publicate în 2000 și în 2011, ca și din ciclul *Alte firimituri de la masa poetului, poeme insignifiante, căutări, cîteva poeme de dragoste*, reluat și adăugat în al doilea volum al ediției *Opera poetică* din 2011 (editura Cartier), comportînd inclusiv schimbarea de titlu semnalată anterior.

Prin urmare, *Poem crepuscular*, *Orbii au început să culeagă flori* și *Primul poem pentru cîini* din *Înțeleptul*... au intrat în antologia bilingvă româno-italiană, *La poesia romena del Novecento,*[267] menționată repetat în acest studiu. Lucrarea apărută în 1996 cuprinde o selecție realizată de Marco Cugno, însoțită de note, aparat critic și de un amplu eseu introductiv, „La poesia romena del Novecento: dal simbolismo alla «Generazione ’80»”, semnate de același autor. Printre cei 49 de poeți antologați, Matei Vișniec reprezintă generația ’80 împreună cu Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Mariana Marin și Marta Petreu. Toate cele trei poeme sînt impregnate de o

---

[265] Emilia David, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vișniec*, Tracus Arte, București, 2015, pp. 457-492.

[266] Fiind un moment de bilanț în prezenta analiză a poeziei generației ’80, în afara volumelor în limba italiană ale unor scriitori care au făcut obiectul actualei cercetări și care au fost indicate anterior, mai adaug o referință, deși opera în versuri a autorului respectiv nu a fost selecționată în corpusul deja examinat. Prin urmare, este disponibilă în limba italiană o antologie a poeziei lui Nichita Danilov, *La finestra del tramonto. Antologia 1980-2011*, trad. și studiu introductiv de Danilo De Salazar, Aracne, Roma, 2012.

[267] Marco Cugno (îngrijit de), *La poesia romena del Novecento*, pp. 417-419.

atmosferă stranie, alienantă şi absurdă, cu aluzii la sentimentul de nevroză colectivă, uşor de identificat în prezentul concret al acelor ani, cînd scriitorul se găsea încă în România. Aceste texte ca şi cele care vor fi enumerate mai departe au fost comentate în paginile acestei cărţi.

Din al treilea volum de versuri al lui Matei Vişniec a mai fost selecţionat într-o altă antologie editată în 1986 *Poemul care se citeşte pe sine*. Este vorba de *Nuovi poeti romeni*, îngrijită de acelaşi Marco Cugno în colaborare cu Marin Mincu şi tradusă de primul antologator,[268] unde poetul figurează printre cei 27 de autori, alături de alţi optzecişti: Traian T. Coşovei, Ion Mureşan, Magdalena Ghica, Petru Romoşan.

Alte cîteva traduceri însoţite de textele originale, publicate în revista bilingvă on-line *Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române* în mai 2012 sînt selectate, în schimb, din opera poetică a autorului scrisă în Franţa.[269] Transpunerile în limba italiană îi aparţin lui Roberto Merlo, Profesor de Limba şi Literatura Română la Universitatea din Torino şi care repropune în continuarea traducerilor sale, pe cele deja menţionate, realizate de Marco Cugno, fost profesor titular la aceeaşi Catedră. Grupajul de versuri este precedat de un profil bio-bibliografic al scriitorului (îngrijit de R. Merlo).

Aceste traduceri recente au fost ocazionate de întîlnirea lui Matei Vişniec cu publicul italian din martie 2012, în cadrul dialogului-lectură care a avut loc la Bistrot de Venise, unul dintre locurile rafinate ale Veneţiei, unde se respiră cultură de bună calitate. Evenimentul a fost organizat de Institutul de Cultură şi Cercetare Umanistică din Veneţia, cu spri-

[268] Marco Cugno & Marin Mincu (îngrijit de), *Nuovi poeti romeni*, trad. de Marco Cugno, Vallecchi, Firenze, 1986, pp. 287-288.

[269] Roberto Merlo, „Matei Vişniec, poeta tra due mondi. Selezione di versi in traduzione", în *Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române*, II, nr. 5, mai 2012, www.orizzonticulturali.ro/it _poesia_Matei-Visniec.html.

jinul Institutului Cultural Român din Bucureşti pe data de 20 martie 2012.

Astfel, din *Poeme ulterioare* (2000) a fost reținută poezia *Ceva dur şi metalic*, iar din *La masă cu Marx*, în afara primelor patru secvențe ale poemului titular, s-au adăugat şi versiunile transpuse în limba italiană din alte piese de rezistență, precum *Purtătorii de semne bizare* şi *Dacă aveți cu ce nota*. În fine, completează grupajul două poeme extrase din ciclul *Colecționarul de răni (Versuri noi)*: *Dacă toate au un început* şi *Tot ce v-a dezamăgit la naştere*.

Închei nota cu precizarea că romanele autorului precum şi volumele *Scrisori de dragoste către o prințesă chineză* şi *Cabaretul cuvintelor*, în care Vişniec experimentează o scriitură la granița mai multor formule şi genuri literare, de la poemul în proză, la nuclee epice concentrate şi pînă la monologul dramaturgic, îşi aşteaptă şi ele traducătorii.

Pentru un scriitor atît de valoros, intrarea mai consistentă a poeziei şi a prozei sale pe piața editorială italiană capătă aspectul unei urgențe.

## V.9. Concluzii

În continuarea considerațiilor concluzive din secțiunea V.7., primele idei care se pot desprinde din prezenta cercetare se referă la trăsăturile distinctive ale poeziei lui Matei Vişniec în raport cu aceea a colegilor de generație care au făcut obiectul acestei analize, şi, la o privire panoramică, la elementele de apropiere şi afinitățile cele mai profunde (ca şi diferențele) în comparație cu poeticile optzecismului şi postmodernismului românesc, pe care autorul le-a adoptat şi ilustrat la o cotă valorică foarte ridicată.

În al doilea rînd, se impune tot acum formularea cîtorva concluzii cu privire la semnificațiile jocului, ale *performance*-ului şi ale intertextualității în ansamblul poeziei „promoției" '80, care au reprezentat axele tematice principale ale interpretării propuse în această carte.

Cît despre primele puncte ale bilanțului, unul dintre aspectele de natură să individualizeze opera poetică a lui Vişniec în contextul generației ține de condiția – cred – privilegiată a scriitorului de a dispune simultan de două seturi diferite de mijloace: poetice dar şi dramatice.

Evident că recuzita şi tehnicile teatrului, simulările şi travestiurile, în dubla lor valență de efecte literare, dar şi de atitudini existențiale, apar şi la alți colegi de generație, însă la autorul *Oraşului cu un singur locuitor* nu este vorba doar de o utilizare abilă a mijloacelor teatrului în poezie, cît mai ales de o sensibilitate pregnantă, în definitiv, de o a doua natură a personalității, la fel de puternică precum cea poetică, şi care-i modelează şi îmbogățeşte substanțial opera în ansamblul ei. Prin urmare, „meniul" de procedee şi efecte literare pe care le descoperim în această poezie este frecvent cel utilizat de poeții optzecişti, însă – aşa cum am arătat – proporțiile şi gradațiile sînt diferite.

Privind-o din perspectiva jocului, se poate afirma că literatura generației '80 apare saturată de semnele ludicului. Pentru această poetică jocul este o *forma mentis*. Caracterul imaginar al confesiunii, din care derivă imposibilitatea cititorului de a distinge între lucruri întîmplate şi simple ficțiuni, se exprimă într-o capacitate evidentă de a arunca în joc toate potențialitățile inventivității şi simulării, care fac din disponibilitatea ludică una dintre ipostazele existențiale predilecte. Intertextualitatea, parodia, pastişa, ca figuri ale literaturii de grad secund, contribuie la spectacolele prezente în poemele tuturor autorilor analizați.

Prin urmare, natura eului rămîne în parte camuflată de performanța stilistică cu totul remarcabilă din aceste versuri, instanța emițătoare fiind cel mai adesea „travestită" într-un personaj narator, ceea ce subliniază intenția detaşării dictate de o conştiință critică acută, chemată să garanteze „regia" perfectă a textului şi un control infailibil asupra recuzitei de mijloace şi

efecte. Subiectivitatea exhibată în formulele biografismului este condiționată, chiar estompată uneori de ironie, autoironie, intertextualitate, ca şi de alte mijloace ale relativizării.

Aşadar, natura conceptului de „realism" din accepția poeticii optzeciste şi postmoderne se vădeşte a fi drept una proteică şi poliedrică, presupunînd în primul rînd ideea de totalitate: şi anume, deopotrivă infuzia livrescă şi luciditatea critică, ce însoțesc constant actul scriiturii, dar simultan şi ideea de joc şi de travestire a existenței, funcționînd ca elemente atenuante în calea implicării identității profunde a persoanei poetului. În fine, „realismul" din poemele generației include o doză substanțială de realitate propriu-zisă, exterioară, socială, urbană, mai tranzitivă şi mai referențială ca oricînd, în ciuda devierii în oniric (Cărtărescu), absurd (Vişniec), mecanomorfic şi a „dezintegrării" şi „punerii în scenă" la care participă. Obsesia totului ca şi sensul realismului sînt expresia unui *continuum* paradoxal, rezultat din suprapunerea lumii filologiei şi culturii cu cea a realității şi totodată din aducerea în planul prezentului a celor mai disparate momente din trecutul real sau livresc al umanității.

Prin urmare, eclectismul asumat al poeticii optzeciste, deja postmoderne la jumătatea anilor '80, propune o altfel de cosmogonie poetică al cărei principiu fondator constă tocmai în voința totalizatoare, ceea ce permite atingerea omogenității în non-omogenitate.

Această recucerire a totalității din care a dispărut sensul liniar al evoluției are loc în/prin tipul de „retorică" specifică postmodernismului. Conştiința limbajului permite recuperarea trecutului şi, odată cu ea, a memoriei existențiale şi culturale, stocîndu-le în diversele modele discursive pe care poetul le are la dispoziție. Iată una dintre valențele prin care se poate explica rolul existențial al acestei literaturi, garantat de regăsirea totalității înseşi prin limbaj (în definitiv, prin retorică).

Poemul ca „regie" atent lucrată sau ca montaj profesionist al părților şi efectelor compoziției se oglindeşte în viziunea, în fond, comună tuturor autorilor analizați în prezentul studiu, viziune prin care, în forme mai mult sau mai puțin explicite, versurile ajung să înfățişeze procesualitatea textului, cu „scenografia", „recuzita" şi „actorii" lui, dar şi cu durata confecționării produsului literar expusă la vedere. Derivă de aici recurența imaginii platoului de filmare sau a scenei de teatru ori *performance*. Au fost sesizate, prin urmare, şi exemplificate analogiile teoretizate de critica de oriunde a postmodernismului dintre procesualitatea actului teatral de tip *performance* şi cele ale poeziei generației '80. Mai mult, transferul de mijloace şi procedee ale artei spectacolului în literatură implică efectiv recursul la limbajul dramatic, atît lingvistic, cît şi non-lingvistic, şi la un întreg repertoriu de „instrumente" specifice discursului scenic, regizoral.

Deşi, cu excepția „costumației" protagonistului din *Orașul cu un singur locuitor*, decorurile lui Matei Vişniec nu sînt fastuoase precum cele aşa-zis baroce ale lui Traian T. Coşovei, afinitățile cele mai profunde în direcția construirii de scenarii teatrale se stabilesc tocmai cu autorul volumului *1, 2, 3 sau...* Melancolia, singurătatea şi eleganța din poemele lui Coşovei găsesc termeni de comparație la Vişniec, fără ca la ultimul să se poată vorbi de sărbătorescul balurilor şi muzicilor atît de des prezente în imaginarul primului. Însă substanța dramatică a viziunii se revelează realmente consistentă şi la Coşovei. Fără doar şi poate că analogiile în această direcție se pot extinde la alți colegi de generație, ca de pildă Florin Iaru, însă comicul sprințar al acestuia şi opțiunea pentru o structură mai laxă a textului poetic, diferită deci de montajul precis, cizelat pînă la geometric de la Vişniec, contrastează întrucîtva cu construcțiile cristaline ale poetului-dramaturg. Ceea ce-i apropie e mai degrabă percepția alienării şi a unui anumit automatism mecanomorfic al existenței.

Prin urmare, jocul se manifestă în poezia generației atît ca atitudine existențială (subsumabilă ideii de simulare a eului), cît şi ca principiu din care derivă un întreg repertoriu de mijloace formale, exploatabile pe scena poemului. Este interesant totodată de observat granița imprecisă dintre potențialitățile jocului ca atitudine existențială şi cele care reclamă în aceeaşi sferă (a ludicului) ponderea mai marcată a inventarului de procedee.

Rămîn de recapitulat mizele principale ale intertextualității şi modalitățile de actualizare ale procedeului în poezia „promoției" '80. Date fiind funcțiile în parte comune ale formelor literaturii de tip palimpsest, motivațiilor intertextuale li se pot adăuga şi cele ale pastişei, parodiei, ironiei şi colajului.

Revenind la poeticile deceniului nouă, una dintre mizele inerente intertextualității a fost cea transmisă de mesajul etic şi politic, exprimată prin filtrul literar (cu predilecție filologic) sau cultural în sens mai larg (la Vişniec, de pildă, domeniul de referință, fiind cel al biografiilor exemplare ale unor gînditori ai Antichității, dar şi literatura, pictura şi arta în general). Grila intertextuală a permis astfel poeziei, într-o cultură şi o societate din ce în ce mai îngrădite de controlul drastic al cenzurii, să vehiculeze în forme travestite cultural adevăruri şi revolte altfel nepronunțabile sau oricum imposibil de comunicat unui public cititor. Nu au lipsit, cum s-a putut constata, nici fronda directă, fățişă, posibilă probabil tocmai pentru că discursul poetic acceptat şi acceptabil recurgea la modalități aluzive, modulate, instaurînd o dublă contestare a modelelor dominante, oficiale: atît în sens estetic, cît şi politic.

Cel care a aplicat cu cea mai mare consecvență procedeul în cadrul generației '80 este Matei Vişniec: atunci cînd a recurs la forme voalate de parabolă, dar şi în poemele directe, fățişe, ireverente în raport cu realitatea politică. Au publicat o astfel de poezie şi Mariana Marin, Alexandru

Muşina, Mircea Cărtărescu, Florin Iaru şi, într-o măsură mai redusă, Ion Stratan, Bogdan Ghiu şi Traian T. Coşovei.

Merită subliniat faptul că optzeciştii au practicat o intransigenţă manifestă faţă de reprezentarea oficială a realităţii cotidiene, sociale şi faţă de compromisurile pe care le presupusese în deceniile anterioare afirmarea literară.

Derivă din prezenta analiză o posibilă clasificare a poeţilor generaţiei pe criteriul predominanţei celor două mize în literatura fiecăruia (etică şi respectiv cea a performanţei stilistice), ambele subordonate motivaţiei existenţiale (cea fundamentală pentru toţi), clasificare ce se suprapune, cel puţin pentru autorii studiaţi, modelului stabilit de Ion Bogdan Lefter. „Volubilii prozaizanţi" sînt înclinaţi să recurgă masiv la intertextualitate, epuizîndu-i mijloacele expresive şi potenţialul de invenţie, aplicîndu-se cu o minuţie artizanală în acest demers de descompunere şi exhibare a mecanismelor ce reglează relaţiile dintre texte.

În paralel, „orgolioşii moralişti" – Vişniec făcînd parte dintre ei –, pentru care accentul pe latura etică şi pe angajarea existenţială fără rezerve reprezintă principala raţiune de a fi a poemului, optează pentru figuri exemplare ale culturii, repere absolute în sens etic, moral şi politic, arătînd un interes mai limitat pentru ducerea pînă la ultimele consecinţe a explorării resorturilor şi efectelor „tehnice" puse la dispoziţie de practicile intertextuale. În ceea ce-l priveşte, autorul *Oraşului...* îşi ancorează discursul poetic în denunţarea mecanismelor absurde ale realităţii, pe care o demontează pînă la nivelul microscopicului. Figurile literaturii de grad secund recurente cel mai frecvent în textele acestor scriitori sînt referinţa culturală şi aluzia, cele din urmă indicînd o relaţie *in absentia*, implicită, şi un procedeu mai discret, care nu expune literalmente textul la care se face trimitere.

Restrîngînd unghiul de vedere la poezia lui Matei Vişniec, vom observa că, deşi tendinţa etică predomină, autorul

reuşeşte să instaureze un echilibru stabil între cele două tipuri de viziune, menținut nu doar de aplicarea tehnicilor intertextualității, dar şi a altor procedee atent şi rafinat „manipulate" în versurile sale. Practica intertextuală din poezia anilor '80 se completează cu soluții excelente, provenind inclusiv din alte surse filologice, în teatrul autorului din perioada franceză, unde rescrierea pornind de la motive dezvoltate de alți mari dramaturgi (Ionesco, Beckett, Cehov) conduce la o *intertextualitate stratificată*, care nu ignoră nici acum mesajul etic şi temele responsabilității individuale şi colective.

În fine, unul dintre fenomenele cele mai interesante din întreaga operă poetică a lui Matei Vişniec rezidă în *raporturile multiple de „intertextualitate restrînsă"* pe care aceasta o întreține în primă instanță cu teatrul său dar şi cu romanele, predilecție coerentă cu natura deliberat comprimată a propriului univers „ficțional".

Pe de altă parte, există cazuri în care intertextualitatea propriu-zisă (cea considerată în raport cu opera unui alt scriitor) a produs o rescriere repetată, ce presupune – de exemplu – o lectură în oglindă a trei poeme (două incluse în volumul *Oraşul…* şi altul în următorul) cu romanul *Domnul K. eliberat*. Toate textele se referă la personajul kafkian Joseph K. (pentru Vişniec, Domnul K.), care atrage în jurul lui o *constelație intertextuală de tip palimpsest*. Autorul a resemantizat, prin urmare, un topos unic, ca apoi să-l extindă de la poeme pe spațiul unui roman întreg. Este un caz extrem de rescriere, dacă evaluăm dimensiunuile pe care le comportă amplificarea textului în variația pe temă din proză, unde procedeul instituie o „parodie serioasă" a modelului. Prin urmare, intertextualitatea se manifestă multiplu şi în contrast creator față de opera luată ca termen de referință. „Întrupările" lui Joseph K. sînt ipostaze complementare ale personajului de împrumut, emblematic şi pentru tipul de viziune pe care Vişniec însuşi o vehiculează asupra protagonistului liric din

poetica sa optzecistă, un locuitor însingurat dintr-un univers-oraş autarhic.

Mai mult, aşa cum am observat anterior, se poate afirma că Vişniec este un autor din familia scriitorilor kafkieni, fascinaţi de imaginarul absurdului şi angoasei existenţiale, creatori fantaşti care-şi proiectează viziunile despre lumi monstruoase sau aberante în scenarii parabolice, fantastice.

Am notat că, în fond, în triunghiul intertextual din anti-utopia „oraşului cu un singur locuitor", se înscrie un interesant *cvartet de Domni K. Perspectivismul intertextual* este o resursă intens explorată de Vişniec, de natură să întărească impresia de unitate şi omogenitate a operei în totalitatea ei. Aceste *reţele sau arhipelaguri de „intertextualitate restrînsă"* prezintă cu atît mai mult interes cu cît scriitorul se revelează un virtuoz al nuanţării şi modelării temelor esenţiale din propria literatură.

Revenind la perspectiva de ansamblu a cărţii, să reamintim că mizele intertextualităţii se precizează mai întîi în funcţie de cele două exigenţe rezumate mai sus: aspectul etic şi cel filologic-hedonist, al jocului de-a performanţa stilistică. Odată discutate primele, în cele ce urmează vor fi sintetizate motivaţiile secunde şi condiţiile generării lor.

Dovedindu-se o strategie privilegiată a jocului, intertextualitatea din poemele generaţiei '80 instaurează o fermecătoare plăcere a textului, pe care o savurează deopotrivă cititorul şi creatorul. Dacă ne vom limita la a înţelege logica folosirii citatului parodic, prima consideraţie în ordinea importanţei se va referi la acel tip de situare mai degrabă reverenţioasă în raport cu trecutul literar, atitudine pe care Linda Hutcheon o considera simptomatică pentru ficţiunea postmodernă. Autoarea observa, cum am notat şi în capitolele anterioare, că întrepătrunderea dintre hipertext şi hipotext (adesea implicînd indicii intertextuale) în cadrul a ceea ce aceeaşi teoreticiană desemna prin sintagma „etos

respectuos", este asimilabilă ideii de „datorie" sau chiar unei deferențe față de textul parodiat sau citat. Este vorba despre acele „parodii serioase", care iau deci forma „omagiului" şi „reverenței". Nu întîmplător, în astfel de opere, pastişa e procedeul folosit preponderent în comparație cu parodia (ultima fiind mai susceptibilă prin sensul ei clasic, pre-postmodern, să creeze „prejudicii" textului citat, pe cînd pastişa nu are în general în vedere o intenție satirică).

Aceasta este poziția dominantă şi-n majoritatea poemelor lui Vişniec în care apar implicații de ordin inter- şi hipertextual, ca şi în cele ale lui Cărtărescu, de pildă, atunci cînd în *Levantul* apar convocate profilurile tutelare ale poeziei româneşti moderne şi contemporane.

Într-o accepție a literaturii în care aceasta din urmă reintegrează, recuperează şi sincronizează trecutul cu prezentul într-un efort totalizator, cîmpul literar al valorilor devine mai permisiv ca oricînd. Reverența şi permisivitatea nu presupun disputa agresivă, făcînd inoperantă „angoasa influenței", dar nu exclud totuşi ideea de poziționare şi de (re)negociere a valorii textului/autorului luat ca reper, funcție aşa-zis tradițională a intertextualității. Scena „întîlnirii" alter egoului cărtărescian cu poeții majori din literatura română menționați mai sus este una dintre cele mai edificatoare în acest sens.

Distanța critică, ironică se menține, nu cu scopul de a discredita modelul, ci de a-şi afirma propria libertare în „cîmpul literar", scriitorul operei de grad secund continuînd totuşi să se revendice ca un produs al tradiției culturale. Ideea că îşi înfruntă predecesorul ca pe un rival nu dispare nici în accepția postmodernă şi nici în cea a generației '80, chiar dacă tonul rămîne unul elegant, iar „negocierea" ia forma acomodantă a unei puneri de acord.

Scriitorii postmoderni şi cei optzecişti examinați în lucrarea de față utilizează parodia şi citatul (mai mult sau mai puțin canonic) în dialogul cu opera predecesorilor ca stra-

tegii eliberatoare şi în scopuri proprii literaturii lor. A relua un text – prin intertext – înseamnă implicit propunerea unui comentariu. Aşadar, influenţa retrospectivă a demersului literar secund se manifestă şi-n noua vizibilitate-lizibilitate acordată astfel operei mai vechi, cea citată.

De pildă, în *Mangafaua* de M. Cărtărescu, intertextualitatea se bazează pe referinţe multiple la texte literare diferite ale aceluiaşi scriitor – Caragiale –, dar şi ale altora. Tehnica este tot cea a „deturnării" prin rescriere şi adaptare, trecîndu-se la permutarea elementelor „originale" la nivel de replică, precum şi la proliferarea colajului de citate, ceea ce, trebuie repetat, permite producerea unei cantităţi impresionante de asocieri noi, surprinzătoare. Fragmentarea unor sintagme caragialiene celebre şi dislocarea lor la distanţă în noul text, unde apar atribuite altor protagonişti, sînt modalităţile alese pentru a exhiba latura dramatică, teatrală a operei *de seconde main*, ceea ce creează un *plan secund al carnavalizării* (*limbajului şi atmosferei*), după ce piesa care a reprezentat cadrul de referinţă al citării tematiza ea însăşi jocul generalizat cu măşti. *Poemul în travesti*, cu personaje care ţes o nouă textură dramatică, încarnînd scene, motive şi rostind frînturi de replici (rescrise) din discursuri caragialeşti, este o constantă în poezia lui Cărtărescu, dar şi la Iaru şi Coşovei. În poemele aceluaşi trio, „travestirea" are un rol privilegiat în discursul amoros.

Surprinde în literatura generaţiei frecvenţa citatelor sau inserturilor foarte scurte nemarcate grafic şi deci „mascate", ceea ce, *stricto sensu*, echivalează cu „plagiatul" (evident, cel din accepţia teoriei literare). Acestea sînt mai degrabă indiciul unei rupturi faţă de concepţia canonică a scriiturii şi a citării, un gest asimilabil deci jocului. Ca şi motivaţia cu care se recurge la colaj, refuzul semnelor citării – formă de atentat la proprietatea literară – nu are niciodată în intenţie

lezarea unui autor, ci plăcerea de a manipula ludic o scriere în propria ei identitate.

Nu în ultimul rînd, s-a dovedit fertil dialogul intertextual dintre operă şi epigraf sau dedicaţie (ca şi alte componente care gravitează în jurul operei), ceea ce extinde logica „schimburilor" textuale şi la domeniul paratextualităţii.

Conexe logicii intertextuale, pastişa şi parodia sînt exploatate de această literatură pentru efectul de ruptură pe care-l produc, instaurînd în raport cu textul secund un tip specific de dialog. Parodia a fost identificată atît cu funcţia clasică a procedeului, de „degradare" a unui subiect nobil, cît şi cu cea tipic postmodernă, de „omagiu" la adresa precursorului. În cazul pastişei, exerciţiul propus de autorul care expune procedeele textului-sursă denaturîndu-le, îl obligă, de fapt, pe cititor să le găsească noi semnificaţii.

Ca şi intertextualitatea propriu-zisă, pastişa se naşte din tensiunea între ideea de recunoaştere şi cea de sabotare, dar nu atît a unei opere, cît a unui gen a cărui autoritate e percepută ca o constrîngere. „Deturnarea" are, deci, o dublă finalitate: mai întîi ludică, orientată să încînte cititorul, contribuind în acelaşi timp la consacrarea sau reconfirmarea modelului, şi, pentru cei mai avizaţi, una aşa-zis didactic-argumentativă, concentrată să demonstreze cum funcţionează un anumit stil sau gen literar, transgresîndu-i regulile.

Pastişorul este cel care încearcă să scrie ca sau poate mai bine decît scriitorul imitat, fascinat de performanţa stilistică, ideal spre care tinde, fiind dispus ca pentru o vreme să-şi ignore stilul, încarnîndu-l, ca la teatru, pe cel din scriitura celuilalt. Dacă în sensul clasic, tradiţional, parodia presupune răfuiala cu autorul hipotextului, pastişa incită la o competiţie cu propriile posibilităţi. Cît despre preferinţa literaturii generaţiei pentru colaj, acesta din urmă indică o posibilă recuperare a totalităţii, dar lansează şi o vehementă contestare a ideii de gen literar.

Jocul, plăcerea textului, raportarea la memoria literaturii sînt tot atîtea ipostaze care fac din această practică a scriiturii de grad secund, esențială în poezia generației ’80, un exercițiu al reflecției în act, afirmînd implicit că jocul e unul expert, lipsit de inocență şi performat de profesionişti de prim ordin ai scrisului.

# CONCLUZII FINALE

Cercetarea cuprinsă în această monografie a avut ca obiectiv explorarea poeziei generației ’80, mai precis a trăsăturilor producției în versuri din volumele apărute în special în deceniul nouă al secolului XX aparținînd cîtorva reprezentanți proeminenți ai acesteia şi, în paralel, studiul s-a concentrat în mod comparativ asupra operei poetice a lui Matei Vişniec, publicată din anii ’80 şi pînă în prezent şi elaborată în strînsă legătură cu ansamblul modelelor literare ale optzecismului şi postmodernismului românesc. Profilul poetic al autorului, el însuşi unul dintre cei mai valoroşi scriitori ai „promoției”, a ocupat în paginile cărții acelaşi rol predilect care-i fusese rezervat în teza de doctorat a subsemnatei, constituind, deci, reperul în funcție de care s-au orientat direcțiile de investigare şi interpretare ale întregului demers critic.

Considerațiile şi concluziile referitoare la poezia generației ’80 se sprijină pe consultarea unor materiale bibliografice reperate în special la Biblioteca Centrală Universitară şi la Biblioteca Facultății de Litere din Bucureşti. Am recurs şi la biblioteci private, precum şi la anticariate bucureştene.

Pentru procurarea studiilor critice care privesc domeniile conceptelor de intertextualitate şi de *performance*, am apelat la fondurile Bibliotecii Naționale din Torino şi la cele ale cîtorva biblioteci din cadrul universității aflate în acelaşi oraş italian (cel mai frecvent la Biblioteca Departamentului de Limbi şi Literaturi Străine „Giorgio Melchiori” şi la cea a Facultății de Filosofie şi de Ştiințe ale Educației, ultima oferind servicii optime de împrumut în rețeaua națională şi internațională, de care am beneficiat în mod repetat).

Aşadar, în prezenta lucrare, „tabloul" generației se compune pe parcursul unei analize care fotografiază transversal poezia lui M. Vişniec şi a altor opt colegi, recitită prin grila cîtorva procedee interesante, în primă instanță, intertextualitatea, cu potențialitatea ei extinsă de a suscita jocul şi *performance*-ul literar, în conjuncție cu alte „figuri" ale literaturii de grad secund.

Toate elementele din modelul interpretativ enunțat mai sus vin să potențeze ideea de *dinamică a textului*, cu alte cuvinte, de structură cu un sens nedefinitiv constituit, deja consubstanțială mecanismelor intertextualității, aşa cum apare formulat conceptul încă de primii teoreticieni ai fenomenului, poziții confirmate de abordările mai recente, pe care studiul actual le trece în revistă şi le convoacă în scopuri proprii.

Constatînd forța potențială a unui text, activată, de pildă, de citat – indicele etalon al intertextualității –, în măsură să transforme condiția statică a unui context în proces dinamic de producere a sensului secund, demersul actual stabileşte mizele cele mai importante ale acestei figuri a palimpsestului în poezia generației '80, precizînd şi ilustrînd totodată accepțiile conceptului de *performance* aplicat aici poeziei, precum şi maniera în care alte modalități expresive şi efecte stilistice sînt atrase în spectacolul extraordinar al acestei literaturi. S-a putut constata că şi-n sfera de aplicații din teoria *performance*-ului, concept cu iradiere extinsă în mai multe arte şi domenii, este centrală procesualitatea operei.

Pe de altă parte, am pornit de la ideea larg acceptată de criticii în studii postmoderne şi ai *performance*-ului, aceea că exhibarea convențiilor teatrului este o „formă unificatoare a postmodernismului" (Michel Benamou), apărînd de fapt ca dominantă în cultura occidentală contemporană. Am notat, deci, că *performance*-ul literar şi cel teatral au în comun mai multe caracteristici, punctul de conjuncție între respectivele

viziuni constînd tocmai în *percepția operei ca proces*, acompaniată de *conştiința teoretică* şi de centralitatea *jocului*.

Totodată, este evident că poezia optzecistă împrumută numeroase elemente din recuzita spectacolului de tip teatral precum şi din regulile *performance*-ului practicate în legătură cu aceeaşi artă. De aceea, producția poetică a grupului este asociabilă mai mult ca oricînd şi pentru prima oară în mod sistematic în literatura română temelor, formelor şi procedeelor noii performativități scenice. Iată, deci, teme transversale ale cercetării integrale, cuprinse inițial în teza de doctorat şi propuse pentru publicare în două volume distincte, aşa cum am precizat anterior.

Relevanța perspectivei este dublă. Pe de-o parte, ea e dată de cuprinderea corpusului de autori şi texte care fac obiectul studiului comparativ. Am specificat deja că în afara operei poetice complete a lui Matei Vişniec, îşi găsesc locul în aşa-numitul „tablou de familie" alte opt portrete dintre cele mai valoroase ale literaturii române actuale. A doua motivație se referă la pluralitatea instrumentelor implicate în demers, care vin dinspre zona teoriei literaturii, dar şi a artelor spectacolului, a esteticii postmodernismului, ca şi din domeniul propriu-zis al filologiei.

Am explicat pe parcurs afinitățile cele mai profunde ca şi diferențele care apropie sau, după caz, îndepărtează formula Vişniec de cea a fiecăruia dintre poeții selecționați pentru analiză. În primul rînd, elementul care îl individualizează pe autor în contextul poeziei generației este condiția sa dublă, de poet care-şi exercită abilitățile cu totul remarcabile de creator de versuri, dispunînd simultan şi de setul complet de mijloace ale scriiturii teatrale, şi, în special, de sensibilitatea unui dramaturg larg recunoscut la nivel național şi internațional. Am remarcat că substanța lirică a alimentat la modul propriu o serie de piese de teatru, atît la nivel tematic, cît şi prin infuzia efectivă de poeticitate direct în fibra dramatică a textelor, fiind

vorba deseori de motive cu relevanță de prim ordin în literatura scriitorului.

Fiind comune tuturor acestor poeți posibilitățile expresive oferite de limbajul scenic – înclinația spre farsa lirică, spre „punerea în scenă" exhibată ca atare, simulările şi travestiurile de orice tip, în dubla lor valență de efecte literare, dar şi de atitudini existențiale –, îi sînt proprii, fără doar şi poate, lui Matei Vişniec adresarea constantă către un interlocutor prezent sau presupus ca atare (cititorul, dar şi alți parteneri întîmplători), pe care-l abordează, implicîndu-l în spectacole dintre cele mai diferite, de la *performance*-urile impregnate de stranietatea din *Oraşul cu un singur locuitor* şi din alte poezii ulterioare care dezvoltă acelaşi nucleu tematic, unde personajul-protagonist exersează nenumărate tertipuri pentru a „îmblînzi" urbea insolită şi propria singurătate, la „scenografii" de spectacol postbeckettian, în atmosfera cărora evoluează eul liric în costume de circ sau oricum de scenă. Li se asociază acestora „regizarea" poemului ca atitudine predominantă la nivelul viziunii.

Ce alte trăsături conferă o individualitate marcată demersului acestui poet? Un al doilea aspect fundamental este miza existențială, orientată în sens etic şi evident politic, a literaturii lui Vişniec, care se configurează mai ales în anii '80 după o formulă cu totul personală, cel mai adesea parabolică, fascinată de figurații hieratice, fantasmatice, bîntuite de vid şi de absurd. Ca şi în teatru, în faza românească, fundamentele poeziei sale se construiesc în parte prin revizitarea poeticilor teatrului absurdului, pe care viziunea sa le reînnoieşte şi adaptează la lumea contemporană, demontîndu-le sistematic procedeele şi mecanismele.

O altă particularitate care-l singularizează pe Matei Vişniec în „portretul de grup" al generației este simțul fabulos al jocului, extins aşa-zicînd la toate cele 360 de grade ale poeziei sale. La nivelul artizanal al angrenajelor textului, jocul cu conven-

țiile literare, dar şi cu secvențialitatea impecabil simetrică, logică a compoziției, cu planurile poemului convertite de poanta finală în direcții deviante față de restul desfăşurării discursului, are un caracter generalizat. În sfîrşit, ludicul ca atitudine existențială, valorizat şi supralicitat de ironie, de persiflare, de lumea circului, iluzionism, absurd, este întotdeauna consubstanțial dragostei.

La o lectură completă a versurilor autorului, se pot preciza elementele de continuitate, dar şi noutățile din poetica perioadei franceze, „ulterioară" expatrierii poetului şi cuprinsă în volumele *Poeme ulterioare* şi *La masă cu Marx.* Revenirea la poezie, de care se ia act în volumele publicate în anii 2000, este marcată, în afara reluărilor de teme mai vechi, de aspecte formale noi care au devenit stimuli de prim ordin inclusiv pentru romanele scriitorului (stilul diaristic, metatextualitatea orientată spre „textualismul" liric). Aşadar, noutatea cea mai relevantă este dată de confirmarea apropierii poeziei „ulterioare" a autorului de formulele cele mai productive ale poeticii postmoderne româneşti din ultimele decenii, poetul demonstrînd că scrie informat de evoluția canoanelor literare din cultura primei sale formații.

Examinarea critică a poeziei din anii '80 şi cu atît mai mult a celei „ulterioare" conduce la concluzia că versurile lui Matei Vişniec conțin în propria substanță majoritatea trăsăturilor care definesc modelele postmodernismului poetic românesc. Oralitatea generoasă, prozaismul, jocul, (auto)ironia, (auto)pastişa, (auto)persiflarea, deschiderea multiformă spre limbajele şi procedeele specifice teatrului – dintre care unele conexe esteticii *performance*-ului poetic, dar şi scenic, fiind cultivate constant pe întreg parcursul propriei producții lirice, sînt calitățile care acreditează o astfel de concluzie. Deja în deceniul nouă, nedumerirea calmă, ingenuitatea jucată ca şi aparenta neimplicare în discurs a eului, transformat în personaj-narator, apar ca tot atîtea strategii ale relativizării. Alte caracteristici ale

postmodernismului, precum biografismul, sînt şi ele prezente atunci în versuri, în doze mai discrete, dar în conjuncţii interesante cu alte efecte, de pildă intertextuale, metatextuale etc.

Coerenţa cristalină a „montajelor" ca şi secvenţialitatea logică a părţilor poemului fac inoperante etichetele criticii care reclamă lirismul abstract sau ermetic al acestei poezii. Opacizarea discursului prin cultivarea acelei ambiguităţi care face mesajul greu accesibil la lectură sau cerebralitatea ca scop în sine, nu-l atrag în nici un caz pe poet.

Natura intertextualităţii pentru care optează Vişniec îşi află sursele în recuzita filozofiei sau în repere culturale conexe acestei discipline (de pildă, biografiile cîtorva gînditori ai Antichităţii), ca şi-n literatură, pictură şi artă în general, însă „scenariile" în care apar presărate aceste referinţe nu cheamă în cauză principii, metode sau demonstraţii, cu alte cuvinte, instrumentele de lucru ale disciplinei, ci pun în circulaţie elemente de cultură generală, accesibile unui cititor instruit, pentru care efortul hermeneutic face parte din plăcerea lecturii.

Am remarcat în acelaşi timp că miza majoră a intertextualităţii din poezia anilor '80 este una etică cu finalitate politică, filtrul garantat de procedeu dovedindu-se mai mult decît necesar în logica receptării din perioada în care Vişniec scrie şi publică în România. Mecanismul intertextual calibrează mesajul astfel încît acesta să treacă pragul cenzurii la limita acceptabilităţii şi să comunice, mai ales, ceva esenţial cititorului. Se poate, deci, afirma că intertextualitatea a funcţionat adesea şi ca strategie indispensabilă de eludare a cenzurii, aşa cum se întîmplă, de pildă, la Vişniec, în versurile Marianei Marin, dar şi în cele ale altor colegi de generaţie care au lansat mai mult sau puţin sistematic mesaje similare prin literatura lor. În acest sens, la capătul analizei propuse, se poate conchide că poetul care a aplicat cu cea mai mare consecvenţă procedeul în cadrul generaţiei '80 este Matei Vişniec.

Fără doar şi poate, există la Vişniec o gradaţie diferită a protestului, de la aluzia camuflată în pliurile intertextualităţii şi în forme voalate de parabolă, pînă la texte ce pot fi selecţionate din toate volumele publicate înainte de a se expatria, unde denunţul politic se exprimă cu o directeţe evidentă, uneori făţişă, ireverentă, făcînd ca astăzi să pară paradoxală, de pildă, publicarea şi cu atît mai mult premierea de către Uniunea Scriitorilor a cărţii a treia, *Înţeleptul la ora de ceai*, în care figurau poeme precum *Corabia*, *Fuga*, *Eu sînt un trist tovarăş de călătorie* sau *O dimineaţă cu doamna Vernescu*. Criticul Nicolae Manolescu îşi aminteşte perfect, cum am mai precizat, că la Cenaclul de Luni au existat numeroase texte cu caracter politic deschis, exemplificîndu-şi afirmaţia prin citarea poeziei lui Matei Vişniec.

Cît priveşte intertextualitatea, am notat că autorul aplică întreaga gamă de figuri ale literaturii de grad secund (adăugînd aici şi pastişa sau parodia, dar şi alte procedee), construind raporturi transtextuale stratificate, înlănţuiri, reţele, *triunghiuri* şi *cvartete intertextuale* spectaculoase. Analiza a inclus, în afara intertextualităţii canonice, cu alte cuvinte, a reluării unui fragment de text sau a unei simple aluzii din opera unui alt autor, un aspect mai puţin frecventat de ceilalţi, şi anume latura autoreflexivă a aceleiaşi modalităţi de tip palimpsest (cea a „intertextualităţii restrînse”), prin care, graţie condiţiei duble a lui Vişniec, despre care am amintit, iar mai recent, chiar triple – de poet, dramaturg şi romancier la fel de valoros –, temele şi nu mai puţin formele de expresie ale celor trei genuri ajung să migreze dintr-o ordine literară într-alta, cu consecinţe dintre cele mai fructuoase.

Evaluînd cu atenţie fiecare unghi deschis de perspectivismul labirintic al întregii producţii literare, am sondat direcţiile conexiunilor, vîrstele operei la care au avut loc aceste transferuri şi contaminări de semnificaţii în funcţie de ritmicitatea internă şi de evoluţia fiecărui gen. Sînt rare ocurenţele

în care autorul reproduce versuri într-o operă teatrală. Predomină, în schimb, opțiunea de a rescrie un motiv sau o idee în canoanele a două genuri diferite, Vişniec demonstrîndu-şi astfel dubla abilitate de a scrie profesionist ca poet şi respectiv ca dramaturg, pornind de la un pretext tematic unic. Intră aici traumele istoriei recente, postbelice ale Europei de Est, ipostazele erosului şi alienarea individului, victimă a regimurilor totalitare, dar şi a oricăror forme de manipulare a gîndirii critice, inclusiv cele vehiculate de civilizația de consum.

Deci, aşa cum bilingvismul operei dramaturgice (interpretat în volumul pereche al celui de față) îi permite scriitorului româno-francez să compună, pornind de la o singură temă, cîte două versiuni lingvistice cu valențe culturale şi estetice cuantificabile în două coduri de civilizație diferite, tot astfel este evident că Matei Vişniec a fost fascinat încă de la debut de dedublarea propriului eu între poezie şi teatru, ceea ce l-a stimulat să dezvolte în regim dublu motive-cheie din propria operă, plasmîndu-le după convențiile ambelor. Cum am mai afirmat, logica dublului este concurată începînd din anii 2000 de cea a triplului, odată cu scrierea şi publicarea romanelor şi a altor texte la granița dintre narativ şi dramaturgic (mai exact, dintre poem în proză şi scriere pentru scenă), producție la care am facut aici referiri doar succinte.

Metapoezia, altă componentă cardinală a poeticii lui Vişniec, oferă potențialităților jocului o scenă suplimentară pe care acestea să evolueze, exhibînd cu ajutorul funcțiilor ei aşazicînd clasice motivațiile ultime ale actului poetic şi sensurile lumilor din text, şi arătînd în acelaşi timp din ceea ce se compune procesul scriiturii, care-i sînt resorturile generatoare, durata şi alte detalii „tehnice".

Toate acestea conduc la o lectură proiectată programatic să suscite din unghiuri de receptare diferite plăcerea textului. Temele noi din poezia autorului – erosul ca melanj de exuberanță a discursului, de joc infantil şi de senzualitate surprinsă

cu eleganță princiară în laturile ei subtile, nescontate, ca şi propensiunea spre notația de jurnal (cu tot contextul biografist de rigoare) –, împreună cu extensiile metatextualității (de la *Descierea poemului* pînă la ultimele poezii din la *Masă cu Marx*), aduc o consistență sporită hedonismului literar din versurile lui M. Vişniec, revelînd, pe de altă parte, intenția autorului de a-şi înnoi constant propriile formule, în pas cu evoluția discursului poetic din literatura română a anilor ’90 şi 2000.

Revenind la privirea panoramică asupra generației, aşadar, mizele intertextualității se precizează la acest nivel în funcție de aceleaşi două constante: aspectul etic şi cel filologic-hedonist al literaturii, al doilea, evident, inseparabil de seducția jocului de-a performanța stilistică.

Mircea Cărtărescu, împreună cu Florin Iaru şi Traian T. Coşovei sînt autorii care îşi scriu textele optînd pentru folosirea capilară a mecanismelor şi principiilor intertextualității, conştienți că eterogenitatea elementelor din decupajele lor, ca şi „anomaliile” de tot felul, clasificate deja în opuri teoretice, sînt surse privilegiate de rafinament şi ingrediente dintr-o „erotică textuală” redutabilă.

Operele lor de rezistență pun la dispoziție materia cea mai potrivită pentru exegetul interesat să identifice acele „perversiuni” care – în accepția lui A. Compagnon – perturbă structura schimburilor posibile de la nivelul discursului. Predomină în această literatură procedeul transformării (în trei timpi: selectare-modificare-combinare), mai complex decît cel al imitației, întrucît presupune reutilizarea decontextualizată a anumitor elemente din textul *de première main*.

Repertoriul „aberațiilor” scriiturii imitative, întocmit de Compagnon, şi identificabil şi în poezia generației ’80, lasă să se contureze în sugestia saturării enciclopedice imaginea muzeului în miniatură, cu alte cuvinte, fascinația totalității, una dintre atitudinile cele mai seducătoare şi mai multiforme din această literatură. Cît despre preferința pentru colaj, se

poate afirma că estetica fragmentului şi a discontinuităţii pe care acesta se bazează, deschide textul spre ideea de operă potenţială, componibilă la infinit.

Cu toate că natura multor intertexte este una pur filologică sau culturală, unele dintre aceste ocurenţe vizează sensuri care se actualizează exclusiv pe plan istoric, politic, adică în realul concret, probînd şi acestea, ca şi altele de origine extraliterară, miza existenţială profundă a poeziei optzeciste. Din acest punct de vedere, literatura Vechii Europe, precum şi aceea care aparţine naţiunilor mai recent reataşate structurilor aceluiaşi (Bătrîn) Continent s-a văzut constrînsă să se autolegitimeze, să se apere cu mijloacele şi valorile proprii de derivele etice, politice şi ideologice care au ameninţat-o din exterior. Deseori, excesul de autoreflexivitate şi de metaliteratură a funcţionat ca răspuns/mecanism autodefensiv.

Precizez că printre sursele tradiţiei literare reactivate la mai mulţi poeţi ai generaţiei şi totodată la Vişniec, ereditatea avangardei istorice, în acord cu teoria postmodernismului american, este respinsă de unii dintre aceştia, însă doar la nivel teoretic, întrucît practica literară o integrează armonios, în mostre excelente de lirism, chiar dacă nu întotdeauna din primii ani ’80.

Iată, deci, o literatură, cea a generaţiei ’80, care inclusiv prin intertextualitate solicită într-o măsură covîrşitoare complicitatea cititorului, capabil să sesizeze ceea ce se comunică indirect şi să considere intertextul ca pe o mască pe care trebuie s-o ridice singur de pe chipul actorului. Iată o altă legătură dintre cele mai directe dintre intertextualitate şi jocul cu măşti, specific teatrului. Citatul, aluzia, parodia, pastişa, plus „repertoriul” paratextualităţii – imaginarul de tip palimpsest – fac din cititor un partener ideal al jocului cu şi de-a literatura, angajat într-un proces hermeneutic de regresie spre sursa împrumutului sau de navetă în căutarea „urmei” disimulate a textului-sursă.

În fine, un aspect central al intertextualității literare de tip postmodern, prezent în teatrul lui Matei Vişniec – în special –, fără să lipsească nici din poezie, priveşte modul în care are loc raportarea la predecesori şi, împrumutînd expresia lui Compagnon, la textele acestora. Pe urmele Lindei Hutcheon, am ilustrat în mai multe rînduri, în contexte în care parodia implică frecvent intertextul, că scriitorii generației ’80 se comportă asemeni altor postmoderni, făcînd, adică, din aceste două procedee ale relativizării şi distanțării critice instrumente predilecte în scopul propriei eliberări de influența trecutului literar. Cum am observat, despărțirea de autoritatea modelului se face de regulă la modul cel mai acomodant cu putință, fiind asimilabilă ideii de „datorie” sau chiar unei „deferențe” („omagiu”) față de textul citat şi parodiat şi de valorile lui. Eleganța imitatorului sau a celui care citează îl obligă pe acelaşi la o atitudine reverențioasă, incluzivă, generos integratoare şi aparent neconcurențială.

Reunind perspectivele se pot observa alte cîteva teme transversale, prezente – chiar dacă în declinări diferite – în ambele volume desprinse din lucrarea de doctorat. Reformulînd şi completînd o idee enunțată anterior, se poate afirma că opera dramatică a lui Vişniec, ca şi teatrul postmodern, manifestă în egală măsură predilecția pentru autotematizare şi autoreflectare. Punctul de conjuncție între aceste viziuni e reprezentat tocmai de percepția operei ca proces, cu alte cuvinte, ca *performance*. Dar şi poezia generației ’80 este – s-ar putea afirma – obsedată atît de mijloacele şi formele expresive ale spectacolului de teatru (puneri în scenă, montaje etc.), cît şi de procesualitatea operei, de propriul „mod de întrebuințare” şi funcționare, de plăsmuirea poemului chiar sub ochii cititorului, pe scurt, de dinamica textului desfăşurată caleidoscopic, nu doar în sens intertextual, ci mult mai extins.

Ideea de *dinamică productivă*, prezentă deja în primele încercări de definire ale fenomenului intertextualității, pla-

seză încă o dată poezia optzecistă şi post-optzecistă analizată în aceste pagini sub semnul *artei ca procesualitate*, ca exerciţiu expert al reflecţiei în act, trăsătură care-i revelează încă din anii ’80 natura incontestabil postmodernă, natură comună şi motivaţiilor *performance*-ului.

La finele acestei cărţi, se poate formula concluzia că poetica generaţiei ’80, fascinată de recuperarea totalităţii cu mijloacele relativizării, a confirmat gradul înalt în care poezia are ca miză principală existenţa. În acest scop, pe suprafaţa paginii au fost convocate toate manifestările realităţii, referenţiale şi livreşti, într-o mişcare amplă, simultană, de mecanism perfect reglat, presupunînd, pe de-o parte, exhibarea actului scriiturii, performanţa stilistică, deopotrivă cu plăcerea şi seducţia ludică ce le însoţeşte, iar pe de alta, exprimarea mesajelor etice şi morale, într-un deceniu în care realul fusese în mare parte confiscat la modul propriu de absurd.

Această poetică a aruncat în joc toate resursele cucerite anterior de literatura română, dar şi altele foarte numeroase, interogîndu-se cu o urgenţă esenţială în ce măsură poezia mai este capabilă să reflecte realitatea: actualitatea istorică şi criza ce păreau atunci implacabile, odată cu existenţa privată, intimă, intelectuală a individului, în toată complexitatea ei. Totodată, a fost pus în lumină modul în care aceeaşi lirică explorează în paralel cu multiplicitatea realului concret formele generate de conştiinţa acută a „realităţii” literaturii, cu alte cuvinte, „efectele de real”, textul ca un construct reflectînd la statutul lui metareal.

Anvergura mizelor a făcut ca această poezie să evolueze la un nivel cu totul strălucit în literatura română de sfîrşit de mileniu şi să posede setul aproape complet de caracteristici „tehnice” ale liricii postmoderne şi, în general, ale poeziei de valoare certă contemporane ei. De asemeni, o apropie de acestea aerul de normalitate, tipul de sensibilitate şi de experienţă existenţială infuzate în versurile poeţilor pe atunci

foarte tineri. Orizontul lor interior ca şi formația culturală îi asociază în problematicul deceniu nouă din România „tabloului de familie" al literaturii colegilor de breaslă din Occident, regăsindu-se în producția literară a generației majoritatea elementelor proprii modului de a gîndi şi de a simți specific civilizației şi valorilor lumii libere. Cum s-a observat în alte studii critice, dezinvoltura spiritului liber a fost tocmai motivul pentru care la un moment dat au fost percepuți ca indezirabili, iar Cenaclul de Luni a fost suprimat.

În interiorul acestei generații, Matei Vişniec este unul dintre reprezentanții exponențiali, un scriitor care şi-a construit o identitate bilingvă şi biculturală, europeană şi esențial poliedrică, recunoscută ca atare în orizonturi care se lărgesc progresiv.

# BIBLIOGRAFIE

**Precizări preliminare**

În cazul eseurilor şi articolelor apărute în mai multe reviste literare – *Euresis* (nr. 1-2 din 1995 şi, respectiv, nr. 1-4 din 2009, dedicate postmodernismului), precum şi *Critique* (nr. 663-664 din 2002) şi *Poétique* (nr. 27 din 1976), rezervate temei intertextualităţii –, contribuţii pentru care cititorul va dori să consulte referinţele complete, se va proceda la căutarea după titlul periodicului, în secţiunea *Reviste de literatură şi teorie literară româneşti şi franceze,* iar nu după numele autorilor, întrucît în textul cărţii de faţă am citat contribuţii de autori diferiţi, apărute într-un singur număr al fiecăreia dintre revistele menţionate mai sus. Prin urmare, numărul respectiv al publicaţiei periodice va fi indicat o singură dată în *Bibliografie,* evitîndu-se astfel repetiţia inutilă a coordonatelor acestuia.

Cînd este vorba de mai multe articole sau eseuri care aparţin unor autori diferiţi, incluse într-un volum unic (de pildă, colectiv), citarea bibliografică rezervată contribuţiilor respective se va face prin indicarea în notele de subsol a referinţelor la numărul complet de pagini, urmat de numărul paginii/paginilor de unde provine ideea sau aspectul discutat în text. Volumul va figura tot o singură dată în *Bibliografie*. Dacă, în schimb, se va cita dintr-o revistă sau lucrare colectivă o singură contribuţie, atunci numărul total de pagini al acesteia trece direct în *Bibliografie*.

Pentru a elimina riscul unor eventuale neînţelegeri la indicarea în notele de subsol a două cărţi ale lui Matei Vişniec cu titlu identic – *Oraşul cu un singur locuitor,* care corespunde

atît celui de-al doilea volum de poezii al autorului din 1982, cît şi antologiei de versuri publicate în 2004 –, în afara modalității standard adoptate pentru redactarea notei, voi adăuga, după caz, precizarea „volum” şi, respectiv, „antologie”.

În secțiunea rezervată în această *Bibliografie* prezentării operei dramatice a lui Matei Vişniec, pentru fiecare text se specifică după titlu, între paranteze rotunde, data scrierii primei versiuni lingvistice a respectivei piese, indiferent dacă aceasta a fost redactată în limba franceză sau în română. Descrierile bibliografice mai detaliate apar între paranteze drepte.

În fine, mai precizez că în cîteva situații am optat pentru indicarea numelui lui Matei Vişniec – scriitor bilingv şi bicultural, căruia i-a fost consacrată teza de doctorat – şi la variațiile Matéi Visniec sau Matei Visniec, prima apărînd cel mai frecvent pe coperțile cărților autorului publicate în Franța, ca şi-n eseuri critice şi articole de presă dedicate operei sale în aceeaşi cultură.

# Bibliografie primară

## I. Opera lui Matei Vişniec

### *Poezia în limba română*

*La noapte va ninge*, Albatros, Bucureşti, 1980.

*Oraşul cu un singur locuitor*, Albatros, Bucureşti, 1982.

*Înțeleptul la ora de ceai*, Cartea Românească, Bucureşti, 1984 [volum disponibil şi în versiune electronică, LiterNet, Bucureşti, 2004: http://editura.liternet.ro/descarcare/102/pdf/Matei-Visniec/Inteleptul-laora-de-ceai.html].

*Poeme ulterioare* (1987-1999), Cartea Românească, Bucureşti, 2000.

*Oraşul cu un singur locuitor* [antologie de versuri 1980-2004], cu un cuvînt înainte al autorului [„Ca un hoţ care-şi iubeşte calul furat”] şi o postfaţă de Alex Ştefănescu, Paralela 45, Piteşti, 2004 [antologia cuprinde o mare parte din producţia publicată în România pînă în 1987, volumul *Poeme ulterioare* şi două noi cicluri de versuri: *Alte firimituri de la masa poetului, poeme insignifiante, căutări, cîteva poeme de dragoste, sfîrşit* şi *Opt poeme de dragoste (pentru Andra)*].

*Oraşul cu un singur locuitor – La ville d'un seul habitant*, traducere în franceză de Nicolas Cavaillès, viziune grafică şi ilustraţii de Mircia Dumitrescu, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2010 [ediţia reuneşte o selecţie de poezii din volumul *La noapte va ninge*, din ciclul *Lupta cu oraşul. Visul poetului înainte de a deveni cal*, reluate din cartea care dă şi titlul prezentei culegeri, împreună cu trei cicluri ale volumului *Înţeleptul la ora de ceai*, cu alte titluri din sumarul *Poemelor anterioare* şi cu ciclurile *Alte firimituri de la masa poetului, poeme insignifiante, căutări, cîteva poeme de dragoste, sfîrşit* şi *Opt poeme de dragoste (pentru Andra)*, întregul grupaj de versuri fiind în mare parte reperabil în antologia apărută la Paralela 45, 2004, citată anterior, care reuneşte un număr mai mare de poeme].

*La masă cu Marx*, Cartea Românească, Bucureşti, 2011 [volumul include ilustraţii de Andra Bădulescu, May Oana Isar, Joèla Vişniec, Smaranda Isar, Iuri Isar şi Matei Vişniec].

*Opera poetică*, vol. I-II, Cartier, Bucureşti, 2011 [ediţia cuprinde opera poetică a lui Matei Vişniec, publicată în primele trei volume apărute în anii ’80, în *Poeme ulterioare* (2000) şi ciclul, aici cu titlul schimbat, *Colecţionarul de răni*, deja inclus în antologia *Oraşul cu un singur locuitor*, unde apărea cu titlul *Alte firimituri de la masa poetului, poeme insignifiante, căutări, cîteva poeme de dragoste, sfîrşit*].

*Securi decapitate*, ediție bibliofilă bilingvă româno-franceză, Tracus Arte, București, 2011 [ediția reunește poeme selectate din volumul anterior *La masă cu Marx*, precum și ilustrațiile din aceeași plachetă].

### *Proza în limba română*

*Cafeneaua Pas-Parol* (1982), cu o prefață de Mircea A. Diaconu, Cartea Românească, București, 1992 [ediția a II-a, 2008].

*Sindromul de panică în Oraşul Luminilor*, Cartea Românească, București, 2009.

*Domnul K. eliberat*, cu o introducere a autorului, Cartea Românească, București, 2010 [roman început în 1988, apoi reluat și terminat în 2010].

*Dezordinea preventivă*, cu o introducere a autorului, Cartea Românească, București, 2011 [disponibil și-n versiune e-book, Cartea Românească, 2012].

*Negustorul de începuturi de roman*, Cartea Românească, București, 2013 [ediția a II-a, Polirom, București, 2014].

*Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă*, Cartea Românească, București, 2016.

### *Teatrul în limba română*

*Țara lui Gufy* (1982), Ion Creangă, București, 1992.

*Angajare de clovn* (1987), prefață de Marian Popescu, Unitext, București, 1993 [volum publicat în urma concursului anual *Cea mai bună piesă a anului*, ediția 1991, organizat de UNITER și cîștigat de Matei Vișniec; include și *Evangheliștii* de Alina Mungiu, piesă căreia i-a revenit același premiu la ediția ulterioară].

*Teatru*, vol. I-II, Cartea Românească, București, 1996 [prima culegere substanțială de piese de teatru publicate în România, dar scrise de autor între 1977 și 1990; ediția a II-a, 2007, 2 vol. A se vedea mai departe].

*Văzătorule, nu fi un melc*, prefață de Mircea Ghițulescu și o „Notă a autorului", Expansion-Armonia, București, 1996 [conține piesa *Toi, qui vois, ne sois pas un escargot*, scrisă inițial în franceză (1995), încă inedită].

*Negustorul de timp și Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*, colecția „Teatru/Biblioteca București", Eminescu, București, 1998 [volumul reunește cele două texte dramatice indicate în titlu, ambele scrise mai întîi în franceză, dintre care *Le marchand du temps* (1992), încă inedită în Franța, și *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort* (1993)].

*Teatru descompus sau Omul-ladă-de-gunoi*, Cartea Românească, București, 1998 [volumul cuprinde placheta de texte dramatice *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* (1992)]; ediția a II-a revăzută și cu titlu schimbat, *Omul pubelă – Femeia ca un câmp de luptă*, cu o „Notă a autorului", Cartea Românească, 2006 [în volum figurează și versiunea autotradusă a piesei *La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* (1996)].

*Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, Aula, Brașov, 2001 [în afara textului eponim, scris inițial în franceză, *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux* (1998), volumul grupează *Recviem* – piesă compusă inițial cu titlul *Le retour à la maison*, inclusă în placheta *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude* (2003) – și versiunile autotraduse din franceză la *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort* și *La machine Tchekhov* (2000)].

*Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, Litera, Chișinău, 2004 [volumul se deschide cu textul titular și reunește *Caii la fereastră* și autotraducerea din franceză *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*,

citate anterior, precum şi autotraducerile piesei *Paparazzi sau Cronica unui răsărit de soare avortat* (1995) şi ale ultimelor două texte dramatice prezente în ediția Aula, 2001].

*Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, cuvînt înainte al autorului [„Cuvintele mele cerşesc încarnarea"], postfață de Mirela Nedelcu-Patureau, Paralela 45, Piteşti, 2004 [În afara piesei eponime, *Mansardă la Paris…* (2004), culegerea mai include alte trei texte dramatice de Matei Vişniec, scrise ca şi prima mai întîi în limba franceză: *Richard III n'aura pas lieu ou scènes de la vie de Meyerhold* (2001), *Paparazzi ou la Chronique d'un lever de soleil avorté*, citată în ediția Litera, 2004, şi *Le mot „progrès" dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* (2005), aici tradusă cu titlul *Hotel Europa complet*].

*Omul cu o singură aripă*, Paralela 45, Piteşti, 2006 [în afara piesei eponime, scrise mai întîi în franceză, *Comment pourrais-je être un oiseau ou L, comme oiseau* (1996), volumul reuneşte altele două, menționate anterior: *Văzătorule, nu fi un melc* şi *Negustorul de timp*].

*Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, cu un argument al autorului [„Să nu uităm, chiar dacă iertăm"], Paralela 45, Piteşti, 2007 [împreună cu textul ce dă titlul volumului, ediția mai conține piesa scurtă *Recviem*, deja menționată anterior].

*Teatru. Păianjenul în rană*, vol. I, prefață de Mircea Ghițulescu, ediția a II-a, Cartea Românească, Bucureşti, 2007 [volumul include piesele: *Uşa* (1976), *Sufleorul fricii* (1978), *Dinții* (1979), *Omul care vorbeşte singur* (1980), *Apa de Havel* (1980), *Țara lui Gufi* (publicată în ediția Ion Creangă, 1992), *Trei nopți cu Madox* (1984, scrisă inițial în română, apoi autotradusă şi dezvoltată), *Spectatorul condamnat la moarte* (1985), *Caii la fereastră* (1986), *Păianjenul în rană* (1987), *Angajare de clovn* (1987), *Ultimul Godot* (1987)].

*Teatru. Groapa din tavan*, vol. II, prefață de Valentin Silvestru, ediția a II-a, Cartea Românească, Bucureşti, 2007 [volumul reuneşte piesele: *Călătorul prin ploaie* (1978), *Artur, osînditul* (1979), *Bine, mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntîmplă-n actu'-ntîi* (1979, apoi autotradusă în franceză); *Groapa din tavan* (1980), *Buzunarul cu pîine* (1984), *Şi cu violoncelul ce facem?* (piesă scrisă mai întîi în franceză, 1990)].

*Cuvântul „progres" rostit de mama sună teribil de fals – The Word „Progress" in my Mother's Lips Doesn't Ring True* [ediție bilingvă româno-engleză, traducere în engleză de Joyce Nettles; text redactat inițial în franceză, 2005], Charmides, Bistrița, 2008.

*Imaginează-ți că eşti Dumnezeu*, Paralela 45, Piteşti, 2008 [volumul cuprinde cea mai mare parte a pieselor scurte scrise inițial în franceză la începutul anilor 2000 şi publicate pentru prima oară în Franța în 2004 în culegerea *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude* – chiar dacă nu se păstrează succesiunea din ediția Lansman –, plus alte patru texte noi: *Crezi c-or să ne bată?*, *Welcome America!*, *Cabinetul de încălțăminte de damă* şi *Nu mă durea nimic şi aşteptam să mor*].

*Maşinăria Cehov & Nina sau despre fragilitatea pescăruşilor împăiați*, cu o notă a autorului, [„Scrisoare către Cehov"], Humanitas, Bucureşti, 2008 [volumul include cele două piese menționate în titlu, scrise mai întîi în franceză, prima prezentă şi în ediția Litera, 2004, şi *Nina, où de la fragilité des mouettes empaillées* (2008)].

*Femeia-țintă şi cei zece amanți*, Paralela 45, Piteşti, 2009 [piesă scrisă mai întîi în franceză, *La femme-cible et ses dix amants* (2003)].

*Occident Express. Despre senzația de elasticitate când păşim peste cadavre*, Paralela 45, Piteşti, 2009 [volumul reuneşte piesa *Occident Express* (2009), scrisă în română şi autotradusă, şi *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche*

*sur des cadavres* (2009), redactată aproape concomitent în cele două limbi].

*Scrisori de dragoste către o prințesă chineză*, traducere din limba franceză de Daniela Magiaru, Humanitas, Bucureşti, 2011 [Față de celelalte opere în proză ale autorului, acest volum prezintă o scriitură mai eclectică, ce se compune din proze poetice cu caracter dramatic. Cuprinde o parte care dă şi titlul cărții şi o alta intitulată *Cum am dresat un melc pe sînii tăi*].

*Cabaretul cuvintelor. Exerciții de muzicalitate pură pentru actorii debutanți*, Cartea Românească, Bucureşti, 2012.

*Omul din cerc. Antologie de teatru scurt 1977-2010*, cu o prefață a autorului [„Ce este o piesă scurtă"] şi cu o „Notă" a aceluiaşi, Paralela 45, Piteşti, 2012 [volumul grupează cîteva texte scrise în română înainte de 1987 şi incluse în cele 2 volume *Teatru*, Cartea Românească, 2007 (*Sufleorul fricii*, *Uşa*, *Apa de Havel*, *Omul care vorbeşte singur*, *Buzunarul cu pîine*, *Păianjenul în rană*, *Ultimul Godot*), plus alte piese scrise inițial în franceză – precum placheta integrală *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* şi textele dramatice cuprinse în volumul *Imaginează-ți că eşti Dumnezeu* –, la care se adaugă prima şi ultima scenă din *Occident Express*, precum şi alte cîteva fragmente autonome publicate pînă în prezent doar în limba română].

*Procesul comunismului prin teatru*, prefață de Daniela Magiaru şi cu un „Preambul" al autorului, Humanitas, Bucureşti, 2012 [volumul include un triptic din filonul istorico-politic: *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, *„Richard al III-lea" se interzice sau scene din viața lui Meyerhold* şi *Despre senzația de elasticitate cînd păşim peste cadavre*].

*Omul din care a fost extras răul*, Cartea Românească, Bucureşti, 2014 [volumul cuprinde trei piese foarte recente: în afară de cea eponimă (2012), *De ce Hecuba?* (2013) şi *Cabaretul Dada* (2013)].

### *Ediții de texte dramatice de Matei Vişniec disponibile în versiune electronică*

*Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, LiterNet, Bucureşti, 2002, http://editura.liternet.ro/ carte/27/ Matei-Visniec/Despre-sexul-femeii-camp-de-lupta-in-razboiul-din-Bosnia.html.

*Paparazzi sau Cronica unui răsărit de soare avortat*, LiterNet, Bucureşti, 2002, http://editura.liternet.ro/ descarcare/20/pdf/Matei-Visniec/PAPARAZZI-sau-Cronica-unui-rasarit-de-soare-avortat.html.

*Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, LiterNet, Bucureşti, 2003, http://editura.liternet.ro/carte/50/ Matei-Visniec/Istoria-comunismului-povestita-pentru-bolnavii-mintal.html.

### *Poezia şi proza în limba franceză*

*La ville d'un seul habitant. Poèmes*, cu un text introductiv de Gilles Boulan, traducere de Nicolas Cavaillès, Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2010.

*La ville d'un seul habitant.* CD, Éditions de la Gare, Vitry-sur-Seine, 2010 [cuprinde un recital din poezia autorului, susținut în 2010 în limba franceză de compania de teatru Delagare, traducere de Nicolas Cavaillès].

*Le syndrome de panique dans la Ville Lumière* [roman], traducere de Nicolas Cavaillès, Non Lieu, Paris, 2012.

*À table avec Marx* [poeme], traducere de Benoît-Joseph Courvoisier, revizuită şi acceptată de autor, Éditions Bruno Doucey, Paris, 2013.

*Monsieur K. libéré* [roman], traducere de Nicolas Cavaillès, Non Lieu, Paris, 2013.

### *Teatrul în limba franceză*

*Les partitions frauduleuses* (1993), Crater, Paris, 1995 [pe lîngă textul eponim, volumul conține şi piesa *Angajare*

*de clovn*, scrisă inițial în limba română (1987), traducere în limba franceză de Claire Jéquier & Matei Vişniec].

*Trois nuits avec Madox* [rescriere în limba franceză, 1994; prima versiune în limba română, 1984], colecția „Nocturnes Théâtrales", Lansman, Carnières-Morlanwelz, 1995.

*Le dernier Godot (1987)*, traducere de Gabriela Ionescu, Éditions du Cosmogone, Paris, 1996 [pe lîngă textul eponim, volumul include şi piesa *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort (1993)]*.

*Les chevaux à la fenêtre* [text scris inițial în limba română (1986)], traducere de Claire Jéquier & Matei Vişniec, Crater, Paris, 1996.

*Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* (1992), prefață de Georges Banu [„Matei Visniec ou de la Décomposition" (pp. 7-9)] şi un „Avertissement" de Matei Vişniec, L'Harmattan, Paris, 1996.

*Comment pourrais-je être un oiseau?* (1996), Crater, Paris, 1997. Reluat cu titlul *Comment pourrais-je être un oiseau* ou *L, comme oiseau*, în culegerea de teatru francofon *Théâtre et bouffe*, vol. XIV, prefață de Éric Durnez, „Collections Théâtrales", Écritures-Théâtrales Grand Sud-Ouest, Montreuil-sous-Bois, 2011.

„*La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie" suivi de* „*Paparazzi ou La chronique d'un lever de soleil avorté*", Actes Sud-Papiers, Paris, 1997 [ediția I *Paparazzi*…, Crater, Paris, 1996. Cele două piese au fost scrise inițial în franceză, în 1996 şi, respectiv, în 1995].

„*Petit boulot pour vieux clown*", *suivi de* „*L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*", traducerea piesei *Angajare de clovn* de Claire Jéquier & Matei Vişniec, Actes Sud-Papiers, Paris, 1998 [prima ediție a celei de-a doua piese a apărut la Éditions du Cosmogone, Lyon, 1996. *L'histoire des ours pandas*… este scrisă de autor direct în franceză între 1992 şi 1993].

*Lettres aux arbres et aux nuages* (1996), în culegerea de texte dramatice de autori francofoni *Brevès d'ailleurs (théâtre)*, Actes Sud-Papiers, Paris, 1999.

*Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle?* (1990), Crater, Paris, 1999.

*L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux* (1998), urmată de „Quelques notes complémentaires" de Matei Vişniec, Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2000.

*Le roi, le rat et le fou du roi* (2001), cu „Notes de l'auteur", colecția „Nocturnes Théâtrales", Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2002.

*Attention aux vieilles dames rongées par la solitude* (2003), Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2004.

„*Du pain, plein les poches*" *et autres pièces courtes*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2004 [volumul mai conține, în afara piesei care dă titlul prezentei ediții, compuse în 1984, piesă tradusă din limba română de Virgil Tănase după ce a fost revăzută de autor în Franța, alte trei texte dramatice scrise în România: *Le Dernier Godot* (*Ultimul Godot*, 1987), traducere de Gabriela Ionescu, *Le deuxième tilleul à gauche* (*Al doilea tei la stînga*, 1986), autotradus de Matei Vişniec împreună cu Claire Jéquier, şi *L'araignée dans la plaie* (autotraducere la *Păianjenul în rană*, 1987)].

*Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier* [autotraducere; prima versiune în română, 1979], Espace d'un Instant, Paris, 2004.

*La femme-cible et ses dix amants* (2003), colecția „Nocturnes Théâtrales", Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2005.

*La machine Tchekhov* (2000), „Notes de l'auteur", „Bibliographie et explications" şi „Quelques informations sur les personnages" de Matei Vişniec, colecția „Nocturnes Théâtrales", Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2005.

*Richard III n'aura pas lieu ou scènes de la vie de Meyerhold* (2001), cu o „Note de l'auteur", colecția „Nocturnes Théâtrales", Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2005.

*Une baignoire révolutionnaire* (2000), în culegerea de texte dramatice de autori francofoni *La baignoire et les deux chaises, le Off: recueil de six pièces courtes*, prefață și ediție de Jean Michel Ribes, Éditions de l'Amandier, Paris, 2005.

*Le spectateur condamné à mort* [text redactat inițial în limba română (1985)], traducere de Claire Jéquier & Matei Vișniec, Espace d'un Instant, Paris, 2006.

*Le mot „progrès" dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* (2005), Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2007.

*Les détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort* (2004), postfață de Gilles Losseroy și „Un hommage subjectif..." de Matei Vișniec, colecția „Nocturnes Théâtrales", Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2007.

*Enquête sur la disparition d'un nain de jardin* (2008), cu o „Note de l'auteur", colecția „Urgence de la Jeune Parole", Coediție Lansman & Théâtre de la Digue, Carnières-Morlanwelz, 2008.

*Jeanne et le feu* (2007), cu un „Avant-propos de l'auteur", L'Œil du prince, Paris, 2009.

*La vieille dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour* (2000), în vol. *Rire et sourire*, VII, „Collections Théâtrales", Écritures-Théâtrales Grand Sud-Ouest, Montreuil-sous-Bois, 2009.

*De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* (2009), Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2010.

*Les chevaux à la fenêtre – Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle?* [cuprinde, în afara textului eponim deja citat, o a doua piesă, de asemenea menționată anterior], Espace d'un Instant, Paris, 2010.

*Nina ou de la fragilité des mouettes empaillées* (2008), colecția „Théâtre à vif", Lansman, Carnières-Morlanwelz, 2011.

Lettres d'amour à une princesse chinoise *et autres pièces courtes*, Actes Sud Papiers, Paris, 2012.

*Nouvelle méthode pour gagner un hérisson à la roulette ou la martingale du hérisson* (2010), în culegerea de teatru francofon *Désordre et folie*, vol. XVI, prefață de Bertrand Jarrigeon, „Collections Théâtrales", Écritures Théâtrales Grand Sud Ouest, Montreuil-sous-Bois, 2012.

*La légende du Danube – La fée bleue*, Éditions de la Gare, Vitry-sur-Seine, 2013 [volumul cuprinde două piese scurte cu aceleaşi titluri].

Le spectateur condamné à mort *et autres pièces*, traducere de Claire Jéquier, L'Espace d'un Instant, Paris, 2013 [volumul grupează piesele *Bine, mamă, da' ăştia povestesc în actu' doi ce se-ntîmplă-n actu'-ntîi*, *Spectatorul condamnat la moarte*, *Caii la fereastră*, *Angajare de clovn* şi *Teatru descompus sau omul-pubelă*, primele patru traduse în colaborare cu Claire Jéquier].

*Si les mots m'étaient contés*…, versiunea în limba franceză a volumului *Cabaretul cuvintelor*, redactată între 2011 şi 2012 şi pusă la dispoziție de autor, încă nepublicată în volum la data predării tezei de doctorat. Volumul a apărut la sfîrşitul lui 2014, cu titlul *Le cabaret des mots*, Non Lieu, Paris.

## II. Corpus de texte selectat pentru analiză. Optzecism şi postmodernism poetic

### *Volume individuale*

Bucur, Romulus, *Greutatea cernelii pe hîrtie*, Albatros, Bucureşti, 1984.

—, *Literatură, viață*, Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

—, *Dragoste & bravură*, Marineasa, Timişoara, 1995.

—, *Cîntecel(e)*, Paralela 45, Piteşti, 1998.

—, *Poeme alese 1975-2005*, Aula, Braşov, 2008.

Cărtărescu, Mircea, *Faruri, vitrine, fotografii*, Cartea Românească, Bucureşti, 1980.

—, *Poeme de amor*, cu o postfață de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

—, *Totul*, Cartea Românească, Bucureşti, 1985.

—, *Levantul*, Cartea Românească, Bucureşti, 1990 [Humanitas, Bucureşti, 1998].

—, *Dragostea* (poeme, 1984-1987), Humanitas, Bucureşti, 1994.

—, *Dublu CD. Antologie de poezie*, Humanitas, Bucureşti, 1998.

—, *Cincizeci de sonete*, Brumar, Timişoara, 2003.

—, *Plurivers*, vol. I şi II., Humanitas, Bucureşti, 2003.

—, *Dublu album – Disc 1* şi *2*, Humanitas, Bucureşti, 2009.

—, *Nimic* (poeme, 1988-1992), Humanitas, Bucureşti, 2010.

S-au mai consultat următoarele opere şi ediții:

—, *Visul* [în edițiile ulterioare *Nostalgia*], Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

—, *Nostalgia*, Humanitas, Bucureşti, 1993.

—, *Travesti*, Humanitas, Bucureşti, 1994.

—, *Orbitor (Aripa stîngă)*, Humanitas, Bucureşti, 1996.

—, *Jurnal*, Humanitas, Bucureşti, 2001.

—, *Orbitor (Corpul)*, Humanitas, Bucureşti, 2002.

—, *Parfumul aspru al ficțiunii* [audiobook, fragmente în lectura autorului din *Levantul*, *Nostalgia* şi *Orbitor*, precum şi din nuvela *Vreau să-mi spui, frumoasă Zaraza*], Humanitas, Bucureşti, 2003, reeditat în CD-ul audiobook *Vreau să-mi spui, frumoasă Zaraza*, Humanitas, 2009.

—, *De ce iubim femeile*, Humanitas, Bucureşti, 2004.

—, *Levantul* [audiobook, fragmente în lectura autorului; cuprinde *Cîntul al XI-lea*, (*variantă*)], Editura Casa Radio, Bucureşti, 2004.

—, *De ce iubim femeile* [audiobook, fragmente în lectura autorului], Humanitas, Bucureşti, 2005.

—, *Orbitor (Aripa dreaptă)*, Humanitas, Bucureşti, 2007.

—, *Ruletistul* [audiobook, fragmente în lectura autorului, incluzînd prima parte din tripticul *Nostalgia*], Humanitas, Bucureşti, 2011.

—, *Zen. Jurnal (2004-2010)*, Humanitas, Bucureşti, 2011.

—, „Flashback cu Boba Dylana", în Bob Dylan, *Suflare în vînt*: *100 de poeme*, traducere şi prefaţă de Mircea Cărtărescu, Humanitas Fiction, Bucureşti, 2012, pp. 7-15.

—, *Ochiul căprui al dragostei noastre*, Humanitas, Bucureşti, 2012.

*Opere de M. Cărtărescu în limba italiană*:

—, *Travesti*, traducere de Bruno Mazzoni, Voland, Roma, 2000.

—, *Zaraza*, traducere de Bruno Mazzoni, în *Catalogo illustrato 2001* al Editurii Voland (Roma).

—, *Nostalgia*, traducere şi volum îngrijit de Bruno Mazzoni, Voland, Roma, 2003.

—, *Quando hai bisogno d'amore. Cd doppio*, traducere, introducere şi volum îngrijit de Bruno Mazzoni, Pagine, Roma, 2003.

—, *Abbacinante. L'ala sinistra*, traducere şi volum îngrijit de Bruno Mazzoni, Voland, Roma, 2007.

—, *Perché amiamo le donne*, traducere de Bruno Mazzoni, Voland, Roma, 2009.

—, *Abbacinante. Il corpo*, traducere şi volum îngrijit de Bruno Mazzoni, Voland, Roma, 2015.

De acelaşi autor au mai fost citate în volum fragmente din intervenţia sa, prezentată cu ocazia participării la ediţia din 2004 a manifestării internaţionale *Festa della Poesia*, organizate de către Universitatea din Torino şi dedicate în acel an literaturii române (înregistrare audio transcrisă).

Coşovei, Traian T., *Ninsoarea electrică*, Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

—, *1, 2, 3 sau...*, Albatros, Bucureşti, 1980.

—, *Cruciada întreruptă*, Cartea Românească, Bucureşti, 1982.

—, *Poemele siameze*, Albatros, Bucureşti, 1983.

—, *În aşteptarea cometei. Poeme*, Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

—, *Rondul de noapte*, Editura Militară, Bucureşti, 1987.

Ghiu, Bogdan, *Manualul autorului*, Cartea Românească, Bucureşti, 1989 [ediție definitivă 2004].

Iaru, Florin, *Cîntece de trecut strada*, Albatros, Bucureşti, 1981.

—, *La cea mai înaltă ficțiune*, Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

—, *Înnebunesc şi-mi pare rău*, Cartea Românească, Bucureşti, 1990.

—, *Poeme alese (1975-1990)*, postfață de Nicoleta Cliveț, Aula, Braşov, 2002.

Marin, Mariana, *Un război de o sută de ani. Utopii şi alte poeme de dragoste*, Albatros, Bucureşti, 1981 [ediția a II-a, Axa, Botoşani, 2001].

—, *Aripa secretă*, Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

—, *Atelierele* (1980-1984), Albatros, Bucureşti, 1990.

—, *Zestrea de aur*, antologie de autor cu un text critic de Costi Rogozanu, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2002.

*Ediții traduse*

—, *Au carrefour des grandes routes commerciales*, traducere de Sebastian Reichmann, Est-Samuel Tastet Éditeur, Paris, 1990.

—, *Les ateliers*, traducere de Alain Paruit, Est-Samuel Tastet Éditeur, Paris, 1991.

—, *Zestrea de aur – La dote d'oro*, traducere în italiană de Clara Mitola, prefață de Claudiu Komartin, Pavesiana, Bucureşti, 2013.

Muşina, Alexandru, *Strada Castelului 104*, Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

—, *Lucrurile pe care le-am văzut* (1979-1986), Cartea Românească, Bucureşti, 1992.

—, *Aleea Mimozei n. 3*, Pontica, Constanța, 1993.

Stratan, Ion, *Ieşirea din apă*, Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

—, *Cinci cîntece pentru eroii civilizatori*, Albatros, Bucureşti, 1983.

### *Volume colective, antologii de poezie, volume teoretice ale autorilor generației ’80*

Bodiu, Andrei et alii. (îngrijit de), *Romanian Poets of the ’80s and ’90s*, Paralela 45, Piteşti, 1999.

Bucur, Romulus et alii., *Cinci*, Tracus Arte, Bucureşti, 2011 [această a II-a ediție reprezintă reproducerea anastatică a primeia, apărute la editura Litera, Bucureşti, 1982. Volumul cuprinde grupaje din versurile poeților Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Alexandru Muşina].

Cărtărescu, Mircea et alii., *Aer cu diamante*, Humanitas, Bucureşti, 2010 [această a II-a ediție reprezintă reproducerea anastatică a primeia, apărute la editura Litera, Bucureşti, 1982. Volumul cuprinde grupaje din versurile poeților Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru şi Ion Stratan].

Crăciun, Gheorghe (îngrijit de), *Competiția continuă. Generația ’80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, Piteşti, 1994 [ediția a II-a, Paralela 45, Piteşti, 1999].

Mușina, Alexandru (îngrijit de), *Antologia poeziei generației ’80*, prefață de Alexandru Muşina [„O poezie pentru mileniul III”], Editura Vlasie, Piteşti, 1993 [ediția a II-a, Aula, Braşov, 2002].

### *Antologii şi alte materiale bibliografice în limba italiană*

Bettini, Emanuele (îngrijit de), *Approdi. Antologia di poesia mediterranea*, Marzorati, Settimo Milanese (Milano), 1996 [selecția textelor şi introducerea la secțiunea de poezie

românească, „Ai confini orientali della latinità mediterranea”, de Marco Cugno. Autori antologați, pp. 414-473: Liviu Antonesei, Romulus Bucur, Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Nichita Danilov, Magdalena Ghica, Florin Iaru, Mariana Marin, Alexandru Muşina, Marta Petreu, Petru Romoşan, Ion Stratan, Andrei Bodiu, Ioana Es. Pop, Simona Popescu].

Cugno, Marco (îngrijit de), *La poesia romena del Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1996 [Selecție, note şi aparat critic de Marco Cugno, care semnează şi studiul introductiv, „La poesia romena del Novecento: dal simbolismo alla 'Generazione '80”, pp. V-LXXXII; dintre cei 49 de autori prezenți în antologia bilingvă, optzeciştii selectați sînt: Matei Vişniec, Florin Iaru, Mariana Marin, Marta Petreu, Mircea Cărtărescu].

Cugno Marco & Marin Mincu (îngrijit de), *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion* [antologie bilingvă], Feltrinelli, Milano, 1980.

Cugno Marco & Marin Mincu (îngrijit de), *Nuovi poeti romeni*, traducere de Marco Cugno, Vallecchi, Firenze, 1986.

Danilov, Nichita, *La finestra del tramonto. Antologia 1980-2011*, traducere şi studiu introductiv de Danilo De Salazar, Aracne, Roma, 2012.

Töttössy, Beatrice (îngrijit de), *Si scrive. Rivista di letteratura*, număr unic, 1997 (Cremona). [Secțiunea „Percorsi letterari europei” cuprinde şi o „Antologia romena”, selecție de Marco Cugno, pp. 366-413. Printre autorii antologați: Traian T. Coşovei, Alexandru Muşina, Magda Cârneci, Marta Petreu, Ion Mureşan, Mariana Marin, Bogdan Ghiu, Cristian Popescu, Ioan Es. Pop, Iustin Panța, Andrei Bodiu, Horia Gârbea. Texte introductive de Alexandru Niculescu, „Il linguaggio lirico dei poeti romeni di oggi”, pp. 358-360, şi de Marco Cugno, „La poesia negli anni di transizione: la Romania postcomunista”, pp. 361- 365].

# Bibliografie secundară

***Eseuri, studii critice, articole şi alte opere citate în teză***


Allen, Donald M. (editor), *The New American Poetry*, Grove Press, New York, 1960.

Allen, Donald & George F. Butterick (editori), *The Postmoderns*, Grove Press, New York, 1982.

Arghezi, Tudor, *Cuvinte potrivite*, prefață de Liviu Papadima, antologie şi tabel cronologic de Mitzura Arghezi & Traian Radu, Colecția „Biblioteca pentru Toți", Minerva, Bucureşti, 1990.

Ashley, David, *History Without a Subject: The Post-modern Condition*, Westview Press, Boulder, CO, 1997.

Bacovia, George, *Versuri şi proză*, ediție îngrijită, post-față, cronologie, note, repere critice şi bibliografice de Ion Nistor, prefață de Ion Apetroaie, Albatros, Bucureşti, 1990.

Bahtin, Mihail [Bakhtine, Mikhaïl], *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Gallimard, Paris, 1970.

—, *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi Renaştere*, traducere de S. Recevscki, Univers, Bucureşti, 1974 [ediția originală *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970].

—, „Une source de l'intertextualité? Le dialogisme", în *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

—, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.

Baldi, Guido & Giuseppe Zaccaria, *Dal testo alla storia, dalla storia al testo*, vol. B, *Umanesimo, Rinascimento, l'età della Controriforma*, Paravia, Torino, 2000.

Barbu, Ion, *Poezii*, prefață şi tabel cronologic de Dinu Pillat, Albatros, Bucureşti, 1992.

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, colecția „Points”, Seuil, Paris, 1973 [traducere în limba română de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop, Echinox, Cluj-Napoca, 1994].

—, „La mort de l’auteur”, în *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, pp. 61-62.

Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*, University of Chicago Press, Chicago, 1972.

Benamou, Michel & Charles Caramello (editori), *Performance in Postmodern Culture*, Coda Press, Madison, Wisc., 1977.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.

Bodiu, Andrei, *Direcția ’80 în poezia română*, Paralela, 45, Piteşti, 2000.

—, *Mircea Cărtărescu. Monografie, antologie comenată, receptare critică*, Aula, Braşov, 2000.

Borges, Jorge Luis & Adolfo Bioy Casares, *Sei problemi per don Isidro Parodi*, traducere de Vanna Brocca, Editori Riuniti, Roma, 1978 [ediția a II-a, Studio Tesi, Milano, 1990].

Bot, Ioana, capitolul „Comedia literaturii”, în *Eminescu şi lirica românească de azi. Citatul eminescian în poezia contemporană românească*, Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

Bouillaguet, Annick, *L’écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, Paris, 1996.

Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, prefață de George Banu, seria „Magister”, Unitext, Bucureşti, 1997 [I ediție, *The Empty Space*, Athenaeum, New York, 1968].

Budai-Deleanu, Ion, *Țiganiada*, ediție îngrijită de Florea Fugariu, repere istorico-literare de Andrei Rusu, Minerva, Bucureşti, 1981.

Caragiale, Ion Luca, *Teatru*, ediția a III-a, îngrijită de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu & Liviu Călin, prefață şi tabel

cronologic de Liviu Călin, colecția „Lyceum”, Albatros, Bucureşti, 1982.

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Eminescu, Bucureşti, 1972.

—, Capitolul „O nouă «față» a modernității”, în *Cinci fețe ale modernității*, prefață de Mircea Martin, traducere de Tatiana Pătrulescu & Radu Țurcanu, Univers, Bucureşti, 1996 [ediție originală *Five Faces of Modernity*, Duke University Press, Durham (NC), 1987].

Călinescu, Matei & Douwe Fokkema, *Exploring Postmodernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia, 1990.

Cărtărescu, Mircea, „De ce scriu? În ce cred?”, în *Revista de istorie şi teorie literară*, XXXV, nr. 3-4, 1987, pp. 131-132.

—, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, Humanitas, Bucureşti, 1999.

Cârneci, Magda, *Arta anilor ’80. Texte despre postmodernism*, Litera, Bucureşti, 1996.

Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, traducere de Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaş, Victor-Dinu Vlădulescu, Micaela Slăvescu, vol. I, A-D, Artemis, Bucureşti, 1994.

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.

—, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, traducere în limba italiană de Monica Guerra, Einaudi, Torino, 2000 [ediție originală *Le Démon de la théorie*, Seuil, Paris, 1998].

Connor, Steven, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, traducere de Mihaela Oniga, Meridiane, Bucureşti, 1999 [ediție originală *Postmodernism Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, 1989].

Crăciun, Gheorghe, *În căutarea referinței*, Paralela 45, Piteşti, 1998.

—, *Aisbergul poeziei moderne*, cu un „Argument” al autorului, postfață de Mircea Martin, Paralela 45, Piteşti, 2009.

Crețu, Bogdan, *Matei Vişniec – un optzecist atipic*, Editura Universității Al. I. Cuza, Iaşi, 2005.

David, Emilia, „Le serate futuriste e le *soirées* Dada, il teatro futurista e quello dadaista – modelli somiglianti", în *Futurismo, Dadaismo e avanguardia romena: contaminazioni fra culture europee (1909-1930)*, L'Harmattan Italia, Torino, 2006, pp. 237-249.

—, „Des avant-gardes historiques aux postmodernismes roumains et européens. Les enjeux de l'intertexte", în Harri Veivo (îngrijit de), *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe Intermédiaire et du Nord, 1909-1989* [volum apărut în urma colocviului internațional organizat de Centrul Interuniversitar de Studii Maghiare şi Finlandeze al Universității „Sorbonne Nouvelle" – Paris 3 şi de Institutul Finlandez din Paris împreună cu Universitatea Paris „Sorbonne Nouvelle", 23-24 septembrie 2011], vol. 16, seria „Cahiers de la Nouvelle Europe", L'Harmattan, Paris, 2012, pp. 273-290.

—, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matei Vişniec*, Tracus Arte, Bucureşti, 2015.

Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.

—, „Des Tours de Babel", în Joseph F. Graham (îngrijit de), *Difference in Translation*, Cornell University Press, Ithaca, 1985, pp. 209-248.

—, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, Paris, 1996.

—, *Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée, Paris, 1998.

—, „Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»?", în *Quinzièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1998), Actes Sud, Paris, 1999, pp. 21-48.

Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Aula, Braşov, 2002.

Dimov, Leonid, *Opera poetică*, vol. I-II, 2010, vol. III, 2011, ediție îngrijită şi prefață de Ion Bogdan Lefter, Paralela 45, Piteşti [Primele două volume ale ediției, cele din care s-a citat, cuprind: primul, ciclurile *Versuri* (1966), *7 poeme* (1968)

şi *Pe malul Stixului* (1968); iar al doilea, *Carte de vise* (1969), *Semne cereşti. Rondeluri* (1970), *Eleusis* (1970), *Deschideri* (1972), *Amintiri* (1973) şi *La capăt* (1973)].

Eco, Umberto, „Marginalii şi glose la *Numele rozei*", traducere de Maria Pașca Chiriţescu, în *Secolul 20*, nr. 8-9-10, 1983, pp. 87-106 [ediție originală „Postille a *Il nome della rosa*", în *Alfabeta*, nr. 49, iunie 1983, „glose" ataşate apoi la toate editările italiene ale romanului, succesive celei din 1983].

Eliade, Mircea, *I riti del costruire. Commenti alla Leggenda di Mastro Manole, La Mandragola e i miti della „Nascita miracolosa", Le erbe sotto la croce*, introducere şi traducere de Roberto Scagno, Jaca Book, Milano, 1990.

Eminescu, Mihai, *Poezii*, cuvînt înainte de Tudor Arghezi, prefață şi antologie de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, colecția „Biblioteca pentru Toți", Minerva, Bucureşti, 1987.

Fitch, Brian T., „L'Intra-intertextualité interlinguistique de Beckett et la problématique de la traduction de soi", în *Texte*, n. 2, 1983, pp. 85-100.

Foucault, Michel, „La Bibliothèque fantastique" (1967), în *Travail de Flaubert*, Seuil, Paris, 1983, pp. 104-107.

—, „What Is an Author?" (1977), în David Lodge & Nigel Wood (editori), *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Longman, Londra-New York, 1999.

—, *Cuvintele şi lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu & Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, dosar de Bogdan Ghiu, Rao, Bucureşti, 2006 [ediție originală *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966].

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, colecția „Points", Seuil, Paris, 1982.

—, *Seuils*, colecția „Poétique", Seuil, Paris, 1987.

—, *L'œuvre d'art. Immanence et transcendence*, Seuil, Paris, 1994.

—, *Discours du récit*, colecția „Points Essais", Seuil, Paris, 2007.

Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, traducere de George Banu & Mirella Nedelcu-Patureau, prefață de Peter Brook, postfață de George Banu, seria „Magister", Unitext, Bucureşti, 1998 [I ediție, *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag, 1968].

Harvey, David, *La crisi della modernità*, traducere de Maurizio Viezzi, Il Saggiatore, Milano, 2002 [ediție originală *The Condition of the Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford, 1990].

Hassan, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Oxford University Press, New York, 1971 [ediția a II-a, The University of Wisconsis Press, Madison, 1982, care cuprinde fundamentala „Postface 1982: Toward a Concept of Postmodernism"].

—, *Paracriticismus*, University of Illinois Press, Urbana, 1975 [Include eseul „POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography"].

—, *The Postmodernt Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, Columbus, 1987.

Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură*, Univers, Bucureşti, 1998.

Hutcheon, Linda, „Ironie et parodie: stratégie et structure", traducere din limba engleză de Philippe Hamon, în *Poétique*, nr. 36, noiembrie 1978, pp. 467-477.

—, „Ironie, satire, parodie", în *Poétique*, nr. 46, aprilie 1981, pp. 140-155.

—, *A Theory of Parody: the Teaching of XX$^{th}$ Century Art Forms*, Methuen, New York, 1985.

—, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londra-New York, 1994.

—, *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, Univers, Bucureşti, 1997 [ediția originală *The Politics of Postmodernism*, Routledge, Londra-New York, 1989].

—, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando, Roma, 2011 [ediția originală *A Theory of Adaptation*, Routledge, Londra-New York, 2006].

Kristeva, Julia, „Le mot, le dialogue, le roman", în *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, colecția „Points", Seuil, Paris, 1969, pp. 144-145.

Lefter, Ion Bogdan, „Șansa inocenței jucate", în *Luceafărul*, XXIII, nr. 50, 13 decembrie 1980, p. 2.

—, „Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»", în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 138-152, reluat în volumul *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, pp. 19-52 [Pentru informații bibliografice complete asupra acestui volum, a se vedea mai departe respectivul titlu].

—, „În Levant, citind *Levantul*", (I) şi (II), în *Contrapunct*, I, nr. 44, 2 noiembrie 1990, p. 5 şi, respectiv, în nr. 45, 9 noiembrie 1990, p. 5.

—, (în colaborare cu Monica Spiridon & Gheorghe Crăciun), *Experimentul literar românesc postbelic*, prefață de I. B. Lefter, Paralela 45, Piteşti, 1998 [Cuprinde studiile introductive „Literatura anilor '60-'70: experimentul ca despărțire de neo-modernism (schiță tipologică şi scurt inventar)" de I. B. Lefter, pp. 21-34; „Experimentele unui deceniu (1980-1990)" de Gheorghe Crăciun, pp. 35-48; şi „Experimentalismul bine temperat şi paradoxele continuității" de Monica Spiridon, pp. 9-20].

—, *Experiment in Post-War Romanian Literature*, traducere de Della Marcus, Ruxandra-Ioana Patrichi & David Hill, Paralela 45, Piteşti, 1999 [Volumul reprezintă traducerea în limba engleză a cărții *Experimentul literar românesc postbelic*, citat imediat anterior].

—, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Paralela 45, Piteşti, 2000 [ediția a II-a adăugită, 2002].

—, (coordonator), *Scriitori români din anii ’80-’90. Dicționar bio-bibliografic*, vol. I, A-F, 2000, vol. II, G-O, 2001, vol. III, P-Z, 2001, Paralela 45, Piteşti.

—, *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Paralela 45, Piteşti, 2003.

—, *Despre identitate. Temele postmodernității*, Paralela 45, Piteşti, 2004.

—, „Sonetistul”, în *Observator Cultural*, V, nr. 217, 20-26 aprilie 2004, p. 11.

—, *Flashback 1985. Începuturile „noii poezii”*, Paralela 45, Piteşti, 2005.

—, *Puzzle cu „noul val”. Addenda la falsul tratat de poezie* Flashback 1985, Paralela 45, Piteşti, 2005.

—, „Influențe, modele: *le défi américain*. Schiță istorică”, în *Viața românească*, nr. 5, mai 2008, pp. 20-22.

—, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, Paralela 45, Piteşti, 2010.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, traducere şi introducere de Karen Jürs-Munby, Routledge, New York, 2006 [ediție originală *Postdramatisches Theater: Essay*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999. Se semnalează şi versiunea în limba română *Teatrul postdramatic*, traducere din germană de Victor Scoradeț, Unitext, Bucureşti, 2009].

Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

Macedonski, Alexandru, *Excelsior*, cuvînt înainte de Liviu Călin, Eminescu, Bucureşti, 1971.

MacRobbie, Angela, „Postmodernism and Popular Culture”, în Lisa Appignanesi (îngrijit de), *Postmodernism: ICA Documents* 5, Institute of Contemporary Arts, Londra, 1986 [reluat şi tradus în Lisa Appignanesi (îngrijit de), *Postmodernism*, Free Association Books, Londra, 1989].

Magiaru, Daniela, *Matei Vişniec. Mirajul cuvintelor calde*, Editura Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2010.

Manolescu, Nicolae, „Poeți studenți din Bucureşti”, în *România literară*, XXI, nr. 20, 18 mai 1978, pp. 4-5.

—, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, *Poezia*, Aula, Braşov, 2001.

—, secțiunea „Generația ’80. Postmodernismul”, capitolul „Poezia”, pp. 1303-1357 şi capitolul „Dramaturgia”, rezervat exclusiv lui Matei Vişniec, pp. 1390-1393, în idem, *Istoria critică a literaturii române*, Paralela 45, Piteşti, 2008.

Martin, Mircea, *Generație şi creație*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

—, „Portret de grup”, în *Echinox*, X, nr. 10-11-12, 1978, p. 3.

—, *Singura critică*, Cartea Românească, Bucureşti, 1986.

Mazzoni, Bruno & Rodica Zafiu, „Poesia romena di fine millenio”, în Giorgio Manacorda (îngrijit de), *Poesia ’98. Annuario*, Castelvecchi, Roma, 1999, pp. 183-203.

Merlo, Roberto, „Matei Vişniec, poeta tra due mondi. Selezione di versi in traduzione”, în *Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române*, II, nr. 5, mai 2012: www.orizzonticulturali.ro/it_poesia_Matei-Visniec.html. (Consultat la 25.05.2014).

Milesi, Laurent, „Inter-textualités: enjeux et perspectives (en guise d’avant-propos)”, în Éric Le Lavez & Marie-Claude Canova-Green (coordonatori), *Texte(s) et intertexte(s)*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, 1997, pp. 7-34.

Mincu, Marin, *Poezie şi generație*, Eminescu, Bucureşti, 1975.

Montalbetti, Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

Motzan, Peter (îngrijit de), *Vînt potrivit pînă la tare: Tineri poeți germani din România* [antologie], traducere de Ioan Muşlea, Kriterion, Bucureşti, 1982 [ediția a II-a, îngrijită şi cu o prefață de Ion Bogdan Lefter, Tracus Arte, Bucureşti, 2012].

Mureşan, Rodica, „Matei Vişniec: absurd şi ipostaze parodice”, în *Dacia literară*, nr. 31, 1998, pp. 39-41.

Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Muşat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, ediția a II-a, Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Muşina, Alexandru, „Şase «teze» şi o «addenda»”, în *Astra*, nr. 12, 1985, pp. 8-9.

Negoițescu, Ion, capitolul „Matei Vişniec – poet şi dramaturg”, în *Scriitori contemporani*, Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

Papadima, Liviu, *Literatură şi comunicare: relația autor-cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*, Polirom, Bucureşti, 1999.

Pavel, Thomas, *Mondi di invenzione*, traducere în limba italiană de Andrea Carosso, Einaudi, Torino, 1992 [ediție originală *Fictions Worlds*, Harvard University Press, Cambridge-Londra, 1986].

Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996.

Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, sub îndrumarea lui Daniel Bergez, Dunod, Paris, 1996.

Pop, Ion, *Poezia unei generații*, Dacia, Cluj-Napoca, 1973.

—, „Semne noi de lirism”, în *Echinox*, X, nr. 8-9, august-sept. 1978, p. 3.

—, „Noua poezie nouă”, în *Echinox*, XI, nr. 8-9, august-sept. 1979, p. 3.

—, *Viață şi texte*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

—, *Jocul poeziei*, Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2006 [prima ediție, Cartea Românească, Bucureşti, 1985].

Popa, Catrinel, *Labirintul de oglinzi. Repere pentru o poetică a metatranzitivității*, cuvînt înainte de Mihai Zamfir, Polirom, Bucureşti, 2007.

Rabau, Sophie (coordonator), *L'Intertextualité*, Colecția „GF”, Flammarion, Paris, 2002.

Ricardou, Jean, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, colecția „Tel Quel”, Seuil, Paris, 1971.

—, „Claude Simon, textuellement”, în Jean Ricardou (îngrijit de), *Claude Simon: analyse, théorie* [volum apărut în urma colocviului de la Cerisy, 1974], Union Générale d’Éditions 10/18, Paris, 1975, pp. 7-19.

—, *Nouveaux problèmes du roman*, colecția „Poétique”, Seuil, Paris, 1978.

Riffaterre, Michaël, „L’intertextualité contre l’illusion référentielle”, în *La production du texte*, Seuil, Paris, 1979, pp. 29-33.

—, „La trace de l’intertexte”, în *La Pensée*, nr. 215, octombrie 1980, pp. 4-18.

Rothenberg, Jerome & Harris Lenowitz, *Exiled in the Word. A Big Jewish Book: Poems & Other Visions of the Jews from Tribal Times to the Present*, Copper Canyon Press, Post Townsend (WA), 1977 [ediția a II-a, 1989].

—, *Pre-Faces & Other Writings*, New Directions, New York, 1981.

Schechner, Richard, „News, Sex, and Performance Theory”, în Ihab Hassan & Sally Hassan (editori), *Innovation/ Renovation. New Perspectives of the Humanities*, University of Wisconsin Press, Madison-Londra, 1983.

—, *Performance. Introducere şi teorie*, traducere în limba română de Ioana Ieronim, Unitext, Bucureşti, 2009 [Conține eseul „Teoria *performance*-ului”, pp. 25-190. Ediție originală *Performance Theory*, Routledge, New York, 2003].

Schlanger, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Nathan, Paris, 1992.

Sell, Mike, *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism: Approaching the Living Theatre, Happenings/ Fluxus, and the Black Arts Movement*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2005.

Silverman, Hugh J. (editor), *Postmodernism: Philosophy and the Arts*, Routledge, Londra, 1990.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

Soviany, Octavian, *Textualism, postmodernism apocaliptic*, vol. I, 2000, vol. II, 2001, Pontica, Constanța.

—, *Apocaliptica textului*, Palimpsest, Bucureşti, 2008.

Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.

Tzara, Tristan, *Poèmes nègres*, în *Œuvres complètes*, vol. I, text selectat, editat şi adnotat de Henri Béhar, Flammarion, Paris, 1975.

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Eminescu, Bucureşti, 1993 [ediția a II-a, Dacia, Cluj-Napoca, 2002].

Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu „generația '80". Poezia*, Tracus Arte, Bucureşti, 2010.

—, *Portret de grup cu „generația '80". Interviuri*, Tracus Arte, Bucureşti, 2011.

Voronca, Ilarie, *Ulise*, cu un portret de Marc Chagall, Colecțiunea Integral, Bucureşti, 1928.

***Reviste de literatură şi teorie literară româneşti şi franceze***

*Critique*, nr. 663-664, august-septembrie 2002, intitulat *Copier, voler: les plagiaires* [Éditions de Minuit, Paris].

*Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2, 1995, intitulat *Le postmodernisme dans la culture roumaine* [Univers, Bucureşti].

*Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles/ Romanian Journal of Literary and Cultural Studies*, nr. 1-4, 2009, serie nouă, intitulat *Le postmodernisme alors et maintenant* [Editura Institutul Cultural Român, Bucureşti]. [Volumul cuprinde contribuții noi şi în parte diferite, care au înlocuit unele articole din *Euresis*, numărul citat imediat anterior].

*Poétique*, nr. 27, 1976 [revistă de teorie şi analiză literară], intitulat *Intertextualités* [Seuil, Paris].

# INDEX DE NUME


Agopian, Ştefan 417
Alecsandri, Vasile 172, 231, 298, 332
Alexandrescu, Grigore 330
Alighieri, Dante 167, 195, 273, 429, 430, 455, 456
Allen, Donald M. 39, 40, 554
Anaxagora 443
Andrieş, Alexandru 357
Antonioni, Michelangelo 269
Apetroaie, Ion 105, 554
Apollinaire, Guillaume 65, 449
Apolodor din Damasc 347, 348
Arghezi, Mitzura 72, 554
Arghezi, Tudor 72, 73, 105, 183, 199, 254, 262, 299, 308, 344, 439, 554, 558
Arhimede 64, 68
Ariosto, Ludovico 329, 346
Aristotel 386

Bacalbaşa, Constantin 320
Bacovia, George 89, 105, 117, 224, 254, 299, 311, 313, 344, 345, 397, 408, 554
Bahtin, Mihail – Bakhtine, Mikhaïl 25, 27, 35, 43, 554, 565
Baldi, Guido 329, 554
Banu, Georges 48, 545, 555, 559
Barbu, Ion (Dan Barbilian) 190, 254, 299, 319, 330, 344, 554
Barthes, Roland 26, 27, 31, 32, 555
Bataille, Georges 204
Bateson, Gregory 45, 46, 555
Baudelaire, Charles 65, 86, 168, 308
Baudrillard, Jean 37, 209
Beckett, Samuel 369, 517, 558, 566
Béhar, Henri 565, 566
Benamou, Michel 15, 37, 43, 44, 154, 428, 524, 555, 566
Benn, Gottfried 273, 566
Berryman, John 135, 566

Bettini, Emanuele 363, 552, 566
Bismark, Otto Eduard Leopold von 98, 566
Blaga, Lucian 299, 344, 345, 566
Bloom, Harold 29, 555, 567
Bodiu, Andrei 253, 309, 343, 552, 553, 555, 567
Boiardo, Matteo Maria 329, 567
Bolcu, Diana 39, 567
Bolintineanu, Dimitrie 95, 101, 102, 326, 567
Borges, Jorge Luis 275, 320, 349, 555, 567
Bosch, Hieronymus 258, 433, 567
Bot, Ioana 28, 29, 555, 567
Bouillaguet, Annick 268, 269, 302, 307, 344, 346, 347, 555, 567
Bourdieu, Pierre 204, 567
Brocca, Vanna 555, 567
Brook, Peter 366, 555, 559, 567
Brueghel, Pieter (Bruegel cel Bătrîn) 567
Brumaru, Emil 56, 110, 272, 397, 467, 567
Bucur, Romulus 7, 13, 55, 59, 103, 119, 143-145, 147, 151, 156-161, 164-167, 169-171, 173-176 178-181, 194, 205, 208, 209, 213, 230, 231, 290, 357, 367, 548, 552, 553, 567
Budai-Deleanu, Ion 325, 326, 328, 330, 331, 555, 567
Burton
Burton, Robert 257, 567
Butterick, George F. 554, 567
Buzoianu, Cătălina 567
Buzzati, Dino 271, 567
Byron, George Gordon 326, 567

Calder, Alexander 67, 567
Călin, Liviu 304, 312, 555, 556, 561
Călinescu, George 273
Călinescu, Matei 22, 32, 33, 301, 350, 556
Canetti, Elias 273, 567
Caragiale, Ion Luca 70, 84, 85, 87, 97, 108, 109, 193, 198, 249, 300, 303-307, 315, 320, 337, 369, 520, 555, 567
Caramello, Charles 555, 567
Cârneci, Magda – Ghica, Magdalena 31, 61, 374, 375, 553, 556, 567
Carosso, Andrea 563, 567
Cărtărescu, Mircea 8, 13, 19, 21, 22, 24, 30, 33, 36, 44, 47, 48, 50, 56, 61, 62,

65, 85, 88, 101, 112, 117, 148, 152, 153, 157, 158, 161, 165, 170, 178, 180, 182, 193, 194, 197, 199, 200, 202, 203, 235, 236, 251, 253, 254, 258, 260-264, 266-270, 272-285, 287, 288, 290-296, 298, 299, 300, 302, 304, 305, 307-314, 316- 322, 324-330, 332, 336, 338, 341-349, 351-357, 359-362, 365, 371, 393, 408, 431, 445, 468, 469, 472, 483, 509, 513, 516, 519, 520, 531, 548, 550, 552, 553, 555-567
Casares, Bioy 320, 555, 567
Cassanova, Giacomo 273, 567
Catullus, Gaius Valerius 282, 302, 303, 567
Cavaillès, Nicolas 538, 544, 567
Celan, Paul 246, 567
Céline, Louis-Ferdinand 273, 567
Cervantes [Saavedra], Miguel de 88, 273, 567
Chevalier, Jean 556, 567
Chiriţescu, Maria Paşca 558, 567
Ciobanu, Mircea 273, 567
Cioculescu, Şerban 555, 567
Cliveț, Nicoleta 551, 567
Cocea, Nicolae Dumitru 273, 567
Compagnon, Antoine 15, 26, 28, 30-34, 60, 68, 74, 105, 116, 201, 270, 301, 340, 349, 490, 531, 533, 556, 567
Connor, Steven 15, 37, 72, 165, 268, 313, 428, 556, 567
Cornea, Paul 556, 567
Coşbuc, George 95, 101, 200, 567
Coşovei, Traian T. 7, 13, 46, 52, 55, 56, 59, 60, 61, 63, 64, 66-73, 76- 83, 86-91, 93, 94, 101, 104, 123, 144, 151, 152, 161, 181, 194, 288, 290, 357, 365, 420, 510, 514, 516, 520, 531, 550, 552, 553, 567
Crăciun, Gheorghe 33, 109, 119, 146, 213, 215, 251, 254, 274, 275, 283, 371, 398, 552, 556, 560, 567
Creangă, Ion 115, 539, 541, 567
Creţu, Bogdan 403, 557, 567
Crohmălniceanu, Ovid S. 259, 333, 567
Cugno, Marco 362,363, 457, 509, 510, 553, 567
Culianu, Tereza 245, 567

Cummings, Edward Estlin 65, 157, 173, 567

Da Montefeltro, Guido (om politic din Italia sec. XIII) 195, 567
Dagerman, Stig 379, 567
Dällenbach, Lucien 113, 114, 244, 567
Daneliuc, Mircea 105, 567
Danilov, Nichita 441, 509, 553, 568
Danton, Georges Jacques 455, 568
Daumier, Honoré 100, 568
David, Emilia 18, 41, 509, 557
De Chirico, Giorgio 400, 401, 454, 481, 568
De Salazar, Danilo 553, 568
Deleuze, Gilles 204, 568
Densuşianu, Ovid 568
Derrida, Jacques 204, 210, 557, 568
Dimov, Leonid 56, 58, 69, 254, 330, 342, 557, 561
Dinescu, Mircea 56, 568
Diniţoiu, Adina 568
Doinaş, Ştefan Augustin 451, 568
Donizetti, Gaetano 270, 568
Dosoftei (Dimitrie Barilă, scriitor şi mitropolit) 177, 256, 568
Dostoievski, Feodor Mihailovici 273, 568
Duchamp, Marcel 455, 568
Dumitrescu, Geo 151
Dumitrescu, Mircia 480, 538
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe 549, 558, 568
Dumitriu, Ion 248, 568
Dundes, Alan 176, 568
Duval, Jeanne 318, 568
Dylan, Bob – Boba Dylana 355-358, 550

Eco, Umberto 192, 295, 558, 568
Eliade, Mircea 273, 347, 558, 568
Eliot, Thomas Stearns 63, 77, 283, 284, 286, 568
Eminescu, Mihai 73, 79, 106, 135, 176, 194, 197, 224, 242, 249, 269, 273, 302, 310, 312, 315-317, 326, 344, 350, 408, 434, 540, 555, 556, 558, 561, 562, 565, 568
Engels, Friedrich 495, 499, 568
Ensor, James 322, 568
Ernst, Max 455, 568
Esenin, Serghei 379, 568

Fauchereau, Serge 152, 568
Faulkner

Faulkner, William 409, 568
Fellini, Federico 193, 341, 568
Flaubert, Gustave 35, 87, 558, 568
Flechtenmacher, Alexandru 336, 568
Foarță, Şerban 56, 58, 102, 330, 561, 568
Foreman, Richard 428, 568
Foucault, Michel 35, 204, 210, 558, 568
Frank, Anna 7, 8, 21, 30, 158, 181, 217, 232-234, 237-239, 242, 243, 568, 570
Fugariu, Florea 555, 568

Gadamer, Hans-Georg 27, 568
Galilei, Galileo 82, 83, 568
Garcia Lorca, Federico 568
Genette, Gérard 25, 26, 35, 111, 114, 269, 301, 347, 422, 423, 558, 568
Gheerbrant, Alain 556, 568
Ghica, Ion 112, 145, 331, 510, 553, 567, 568
Ghițulescu, Mircea 540, 541, 568
Ghiu, Bogdan 7, 8, 13, 53, 54, 103, 181, 182, 203, 204, 205-217, 245, 246, 437, 516, 551-553, 558, 568
Gilmour, David 76, 568
Goga, Octavian 228, 261, 568
Goldsmith, Oliver 226, 568
Gorki, Maxim 114, 568
Groşan, Ioan 445, 568
Grotowski, Gerzy 366, 559, 568
Guass, Carl Friedrich 358, 568
Guerra, Monica 556, 568

Hamon, Philippe 559, 568
Hassan, Ihab 15, 37, 38, 209, 559, 564
Hassan, Sally 34, 209, 564
Heidegger, Martin 184, 568
Hemingway, Ernest 100, 143, 379, 445, 569
Hesse, Hermann 221, 569
Hocke, Gustav René 343, 559, 569
Hodjak, Franz 170, 569
Hoover, Paul 569
Hugo, Victor 326, 569
Hurezeanu, Emil 30, 230, 246, 248, 272, 569
Hutcheon, Linda 111, 296, 335, 336, 348, 350, 423, 518, 533, 559, 569

Iaru, Florin 7, 13, 51, 54, 59, 61, 85, 88, 94-96, 98-108, 110, 112-118, 121, 139, 151, 152, 179, 181, 187, 194, 228, 245, 273, 288, 290, 316, 357, 365, 371, 480, 509, 514, 516, 520, 531, 551-553, 569
Ibsen, Henrik 273, 569
Iisus 358, 569
Iosif, Şt. O. 196, 569
Iova, Gheorghe 569
Ivănescu, Mircea 21, 158, 224, 408, 417, 561, 569
Ivasiuc, Alexandru 147, 569

Jeanpierre, Laurent 303, 305, 569
Jebeleanu, Tudor 102, 103, 569
Jenny, Laurent 126, 569
John, Elton 135, 282, 327, 356, 357, 358, 556, 566, 569
Joyce, James 273, 542, 569

Kafka, Franz 369, 424, 569
Kavafis, Konstantinos Petrou 132, 569
Kawabata, Yasunari 380, 569
Keats, John 255, 569
Kierkegaard, Sören 271, 569
Kristeva, Julia 15, 25, 26, 126, 560, 569
La Palisse, Jacques II de Chabannes de 275, 569
Labiş, Nicolae 294, 569
Latzina, Anemone 170, 569

Lefter, Ion Bogdan 17, 20, 21, 23, 33, 39, 40, 53, 54, 63, 69, 77, 86, 102-104, 118, 120-122, 147, 149, 150, 151, 157, 170, 180, 182, 189, 192, 218, 223, 234, 240, 248, 251, 254, 292, 293, 325, 326, 330, 344, 373, 375, 376, 387, 397, 407, 408, 430, 441, 462, 516, 552, 557, 560, 562, 569
Lenin, Vladimir Ilici 495, 497, 499, 569
Lennon, John 282, 356, 357, 358, 569
Lenowitz, Harris 564, 569
Lichtenberg, Georg Cristoph 273, 569
London, Jack 379, 423, 569
Lucreţiu (Titus Lucretius Carus) 30, 369, 414, 444, 457, 569
Lupu, Neacşu (autorul *Scrisorii lui Neacşu din Câmpulung*) 569

Macedonski, Alexandru 312, 561, 569
Maiakovski, Vladimir 380, 569
Mallarmé, Stéphane 122, 569
Manacorda, Giorgio 562, 569
Mann, Thomas 409, 569
Manolescu, Florin 326, 327, 331, 332, 346
Manolescu, Ion 266, 291, 308, 342
Manolescu, Nicolae 52, 55, 56, 59, 60, 66, 77, 78, 83, 112, 116, 127, 129, 147, 189, 202, 219, 236, 237, 252, 259, 263, 277, 286, 288, 323,-326, 345, 366, 367, 375, 397, 449, 451, 529, 532
Marcuse, Herbert 135, 269, 569
Maria Antoaneta (regină a Franței) 569
Marin, Mariana 13, 30, 43, 103, 104, 181, 217, 218, 220, 221, 223, 226, 230, 234, 236, 240, 242,-247, 249, 250, 262, 272, 281, 290, 357, 365, 367, 393, 509, 515, 528, 551-553
Marino, Giovan Battista 273, 569
Martin, Mircea 153, 210, 328, 556, 558, 562, 568, 569
Marx, Karl 9, 21, 47, 463, 480, 481, 482, 493, 494, 495, 497-501, 505, 511, 527, 531, 538, 539, 544, 569
Mazilescu, Virgil 225-227, 232, 569
Mazzoni, Bruno 17, 235, 264, 280, 298, 299, 360, 361, 550, 562, 569
McCartney, Paul 358, 569
McLuhan, Herbert Marshall 209, 569
Mecena (Gaius Cilnius Maecenas) 260, 297, 434, 569
Melville, Herman 268, 570
Mercury, Freddie 358, 570
Merlo, Roberto 510, 562, 570
Mincu, Marin 510, 553, 562, 570
Minulescu, Ion 95, 302, 393, 397, 570
Moldovan, Ioan 174, 570
Motzan, Peter 562, 570
Mugur, Florin 173, 234, 236, 561, 570
Mureşan, Ion 218, 237, 510, 553, 562, 570
Musaios (discipol al lui Orfeu) 386, 570
Muşina, Alexandru 7, 13, 43, 59, 101, 103, 118-123, 125-128, 138, 140,

143-145, 147-149, 151, 152, 154, 155, 156, 160, 173, 174, 228, 262, 290, 365, 516, 551-553, 563, 570
Muşlea, Ioan 562, 570

Nedelcovici, Bujor 427, 570
Negoiţescu, Ion 376, 403, 563, 570
Nero (împăratul roman) 377, 433, 570
Nerval, Gérard de (Gérard Labrunie) 342, 570
Nistor, Ion 554, 570
Nobel, Alfred 273, 379, 380, 410, 570
Nolde, Emil 272, 570

O'Hara, Frank 21, 158, 570
Orăşanu, N. T. 570
Ovidiu (poetul latin Publius Ovidius Naso) 60, 171

Pann, Anton 330, 570
Papadima, Liviu 554, 563, 570
Pătrulescu, Tatiana 556, 570
Pavel, Thomas 32, 563
Pavese, Cesare 30, 164, 380, 453, 570
Perian, Gheorghe 343, 563, 570
Pericle (politician atenian) 443, 570
Perse, Saint John 327, 570
Petrarca, Francesco 100, 291, 570
Petreu, Marta 509, 553, 570
Picasso, Pablo 273, 454, 570
Piégay-Gros, Nathalie 563, 570
Pillat, Dinu 554, 570
Pişcu, Daniel 269, 570
Piso, Gaius Calpurnius (consul roman) 433, 570
Platon 386, 414, 570
Plotin 273, 310, 570
Poe, Edgar Allan 161, 257, 316, 317, 570
Pop, Ion 33, 56, 57, 59, 174, 178, 259, 280, 281, 407, 553, 555, 563, 570
Popa, Catrinel 281, 282, 563, 570
Popescu, Marian 18, 109, 198, 539, 553, 555, 570
Pound, Ezra 273, 570
Prelipceanu, Nicolae 397, 570
Properţiu (Sextus Aurelius Propertius Carus) 262, 570
Proust, Marcel 409, 570
Pulci, Luigi 329, 570
Pytagora 425, 426, 570

Quincey, Thomas de 320, 570

Rabau, Sophie 563, 570
Rabelais, François 273, 324, 346, 554, 570
Radu, Traian 72, 554
Read, Herbert 135
Reed, Lou (cantautor, chitarist american) 358
Reichmann, Sebastian 230, 551, 570
Ricardou, Jean 113, 293, 346, 563, 564, 570
Riffaterre, Michel 25, 26, 31, 32, 564, 571
Rilke, Reiner Maria 273, 571
Rogozanu, Costi 551, 571
Roll, Stefan (Gheorghe Dinu) 104, 288, 571
Romoşan, Petru 218, 237, 249, 441, 510, 553, 571
Rosetti, Alexandru 555, 571
Rothenberg, Jerome 15, 39, 40, 42-44, 564, 571
Royer, Claude 174, 571
Rusu, Andrei 555, 571

San Antonio 273, 571
Scagno, Roberto 558, 571
Schechner, Richard 15, 37, 38, 41, 43, 44, 45, 49, 50, 209, 323, 340, 564, 571
Schopenhauer, Arthur 197, 571
Schwitters, Kurt 571
Scott, Walter 270, 571
Seneca, Lucius Annaeus 377, 378, 380, 387, 414, 433, 439, 440, 571
Shakespeare, William 415, 571
Siculus Calpurnius (poet compilator) 433, 571
Silvestru, Valentin 542, 571
Simon, Paul 358, 564, 571
Socrate 377, 378, 380, 381, 426, 439, 440, 443, 571
Sontag, Susan 24, 571
Sorescu, Marin 398, 571
Spiess
Spiess, Ludovic 271, 571
Starr, Ringo (din grupul The Beatles) 571
Stănescu
Stănescu, Nichita 64, 91-93, 181, 183, 199, 202, 216, 254, 256, 299, 305, 344, 345, 350, 376, 398, 399, 458, 503, 571
Stelaru, Dimitrie 151, 269, 571
Stevens, Wallace 161, 162, 290, 571
Stoenescu, Ştefan 24, 571
Stratan, Ion – Stratan, Nino 7, 8, 13, 54, 61, 104, 143,

152, 181-183, 185, 188-190, 193-196, 199-203, 217, 245, 246, 253, 269, 357, 516, 552, 553, 571
Strindberg, August 379, 571

Şestov, Lev 271, 571
Ştefan, Simion 266
Ştefănescu, Alex 368, 419, 538, 571

Tasso, Torquato 329, 346, 571
Tennyson, Alfred 158, 571
Tieck, Ludwig 342, 571
Timaios din Locri (filozof din şcoala pitagoreică) 386, 571
Todorov, Tzvetan 565, 571
Tonegaru, Constant 151, 571
Töttössy, Beatrice 553, 571
Toulouse-Lautrec, Henri-Marie-Raymond de 369, 394, 395, 396, 571
Troţki, Lev Davidovici 499, 571
Tzara, Tristan 41, 42, 81, 478, 565, 571

Ţeposu, Radu G. 310, 368, 456, 565, 571
Ţurcanu, Radu 556, 571

Urmuz (Demetru Demetrescu-Buzău) 74, 104, 127, 380, 387, 553, 571

Vakulovski, Mihail 144, 151, 170, 174, 208, 211, 212, 278, 284, 435, 449, 451, 565, 571
Vasilescu, Mircea 210, 558, 571
Verne, Jules 265, 571
Vianu, Tudor 273, 571
Villon, François 142, 168, 571
Virgiliu (Publius Vergilius Maro) 194, 259, 260, 430, 571
Visconti, Luchino 272, 571
Vişniec, Matei – Visniec, Matéi 8, 9, 11-14, 16-23, 28, 30, 32, 41, 43, 45-51, 64, 78, 89, 93, 94, 101, 104, 109, 117, 119, 121, 156, 157, 161, 180, 183, 203, 205, 206, 217, 226, 237, 247, 249, 251, 252, 256, 262, 274, 280, 281, 290, 323, 351, 357, 364-371, 373-377, 379-388, 390-394, 396-401, 403, 404, 407-413, 417, 419-425, 427, 429-431, 434-439, 441, 442, 444, 445, 449-458, 460-465, 468-473, 475, 477, 479- 484,

488-491, 493, 495-500, 504, 505, 507-519, 523-533, 535-539, 541, 544-547, 553, 557, 561-563, 572
Vlasie, Călin 182, 552, 572
Vonnegut, Kurt 240
Vonnegut, Kurt (jr.) 358
Voronca, Ilarie 116, 127, 128, 186, 273, 369, 378, 380, 472, 565, 572
Waits, Tom (cantautor şi actor american) 358, 572
Zaccaria, Giuseppe 554, 572
Zafiu, Rodica 280, 295, 298, 299, 562, 572
Zamfir, Mihai 563, 572
Zenon (filozof grec presocratic) 141, 572
Zubac, Pero 146, 572